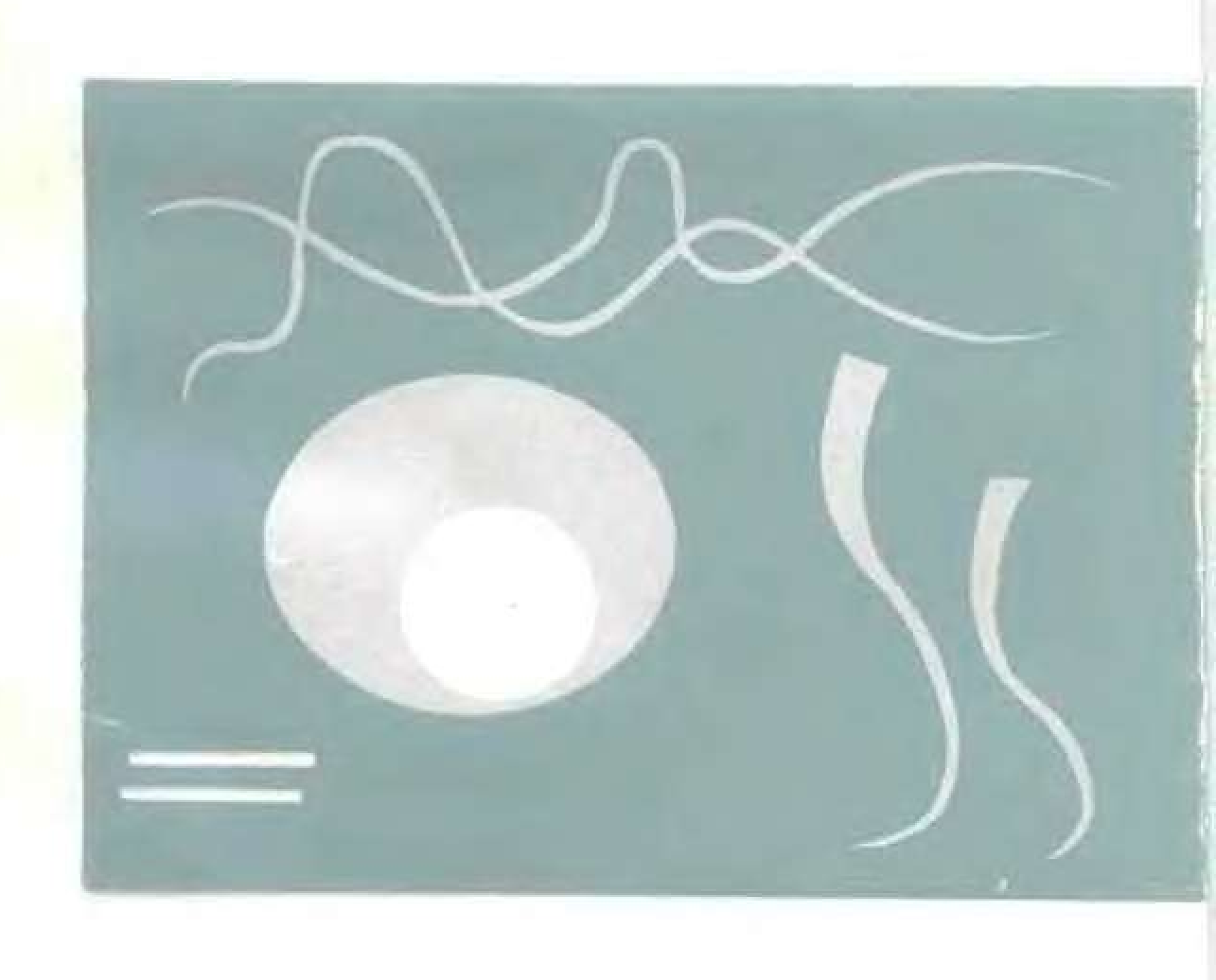
〔英〕特里·伊格尔顿 著
王逢振 译

当代外国文艺理论译丛

当代西方文学理论



DANGDAI XIFANG WENXUELILUN

责任编辑：陈　新
责任校对：孟繁红
封面设计：谭国民
版式设计：李玲玲

当代外国文艺理论译丛
当代西方文学理论
Dangdai Xifang Wenxue Lilun
*
中国社会科学出版社出版发行
新　华　书　店经销
太　阳　宫　印刷厂印刷

787×1092毫米　32开本　11.5印张　2插页　235千字
1988年6月第1版　1988年6月第1次印刷
印数1—　8 000　册
ISBN 7-5004-0265-1/I·30　定价：2.60元

《当代外国文艺理论译丛》
编 辑 说 明

近代世界和中国的历史都表明，拒绝接受外国的先进科学文化，任何国家任何民族要发展进步都是不可能的。一个国家的文艺理论建设也同样是这样。

我国当代的文艺理论，应当是一个不断发展的开放的体系。时代在发展，文艺也在发展，而文艺理论要与这种变化相适应，既要在密切联系这两个活跃的现实中关注新现象、研究新问题，又要积极而广泛地吸收和借鉴过去和现在世界各国文艺理论中一切有价值的东西，尤其是它当前的新成果和新动向，从而在世界文学的大格局中认识并发展自己的文艺理论。而要吸取和借鉴世界各国文艺理论中有益的和新鲜的东西，则必须把那些有影响的、有代表性的外国文艺理论批评著作翻译、介绍过来，先了解，再分析，然后取其精华，为我所用。我们编辑这套《当代外国文艺理论译丛》，就意在为发展我国的文艺理论尽一点

《当代外国文艺理论译丛》主要编译介绍
艺理论批评领域中，那些具有新特点和新

倾向的著作，供我国文艺理论工作者和爱好者参考之用。它既包括当代西方各国文艺理论批评领域中不同思想流派的著作，也包括苏联、东欧及其它国家有较大影响又有一定的代表性的文艺理论著作。总之，力求结合我国文艺理论建设的需要，和尽可能比较全面地反映当代世界文艺理论发展的趋向。

这套译丛由中国社会科学院外国文学研究所文艺理论研究室负责编辑，中国社会科学出版社出版。这里要特别指出的是，没有中国社会科学出版社文学编辑室的鼓励和支持，这套译丛是不可能如此迅速地编译出版的。这套丛书的第一辑初步选定了15种，我们力求每年出版2至4种，主要翻译专著，但也有一些根据某个专题而编选的译文集。限于水平和力量，这套译丛的编译工作一定会有不少的缺点和问题，衷心希望文艺界、理论界、翻译界和广大读者多提意见和建议，以便及时改进工作。

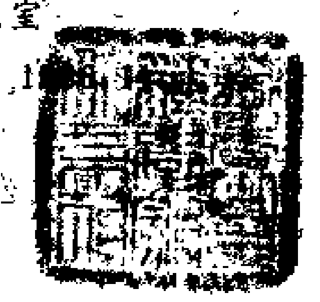
《当代外国文艺理论译丛》的编委会由下列人员组成：

主编：吴元迈

编委（以姓氏笔划为序）：王齐建、叶廷芳、兰明、张孟恢、杨仲德、吴元迈、吴岳添、章国锋、蒋卫杰。

中国社会科学院外国文艺研究所

文艺理论研究室



目　　录

译 者 前 言

王逢振

特里·伊格尔顿（Terry Eagleton，1943）是当代西方马克思主义的著名文学理论家，出生于英国萨福德，祖父是爱尔兰的移民，父亲是具有社会主义思想的工人。1961年，他由普通中学进剑桥大学，这在当时颇不寻常，因为剑桥大学当时还是上等社会阶层的文化堡垒，工人家庭出身的学生甚少。由于出身低微，在学校受到一定的孤立，伊格尔顿有着一种难以言喻的精神压抑，为寻求出路，他在青年时期便卷进了反对核军备的政治运动。

伊格尔顿青年时期深受西方马克思主义者雷蒙德·威廉斯的影响。在伊格尔顿进剑桥的同一年，威廉斯到那里讲学，他曾对人说"他是唯一一个用我可以承认的语言讲课的教员"①。1964年他从剑桥毕业以后，应邀和威廉斯

① 见《与特里·伊格尔顿的一次谈话》，载《社会文章》1986年13/14期合刊本，第83页。

一起工作，共同在剑桥的基督学院教书，一直到他 1969 年去牛津大学。在这段时间内，他的思想和学术活动一直深受威廉斯的《文化和社会》和《漫长的革命》的著述的影响。

但是，六十年代动荡的国际形势和激进的学生运动，使他的思想逐步发生了变化，到六十年代末和七十年代初，他开始转向法国的理论——阿尔杜塞的马克思主义，并开始接受法兰克福学派的学说。这种转变可以从他 1976 年发表的《批评和思想意识》里找到明显的证据，他在那本书里批评了威廉斯，认为他的《文化和社会》表现了一种保守的思想路线。

最近几年，他接受新历史主义和辩证法的观点，强调整体性，从宏观方面考察文化现象；他注意从各种新流派中汲取营养，关注文学批评理论的社会性和政治性。因此他的作品常常具有一种发人思考的促动力量。虽然他还没有提出自己的系统批评理论，但他已经在西方文化界产生了相当的影响。

伊格尔顿是个勤奋多产的批评理论家，而且善于针对文化现实进行写作，已经发表的作品有：《莎士比亚和社会》（Shakespeare and Society，1967），《流亡者和移居者》（Exiles and Emigres，1970），《权力的神话：对勃朗特姊妹的马克思主义研究》（Myths of Power：A Marxist Study of the Brontës，1976），《批评和思想意识》（Criticism and Idedogy，1976），《沃尔特·本亚明或导向革命的批评》（Walter Beujamin or Towards a

Revolutionary Criticism, 1981），《克拉莉萨被污：塞缪尔·理查森作品中的文体、性行为和阶级斗争》(The Rape of Clarissa: Writing·Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson, 1982），《文学理论概论》(Literary Theory: An Introduction, 1983）和《批评的作用》（The Function of Criticism, 1984）。

《文学理论概论》论述了六十年代以来西方的主要批评理论，在英美各大学颇受欢迎，究其原因，一方面是理论在学术界越来越受重视，另一方面是伊格尔顿把这些晦涩的理论变成了比较通俗的语言，使人们容易读懂，不必花很大气力就能对各种理论的概况有所了解。

全书的基点是：文学理论是由特定历史阶段决定的，最近二十年文学理论的变化发展都与六十年代的社会现实有关。

作者首先提出了“什么是文学？”，通过追述英国文学的兴起和发展，说明文学的观念实际上是个时代的观念；然后，以此为出发点，分别叙述了六十年代以来的主要文学理论；最后，以西方马克思主义观点为指导得出结论：一切文学批评都是政治的批评。

但是，在叙述各种理论时，作者基本上是宏观的，应该说他采取的是述评的方式而不是专论的方式。在“现象学、阐释学和接受理论”一章中，伊格尔顿明显遵循着从胡塞尔到海德格尔再到加德默尔的德国传统。他认为，阐释学是在现象学的基础上发展起来的，它提出了关于解释的重要性的问题。阐释学关于重新发现过去作品的意思并

注意这种发现与现时的关系，无疑是一种进步；但阐释学对过去和现在的联系具有很大的局限性。首先，阐释学似乎是一种中立的方法论，忽略从政治历史的角度去进行联系，缺乏本亚明那种政治历史的观念；其次，阐释学忽略了理想和未来。人们关心过去，关心现在，但更关心未来；对过去和现在的联系，一定不能脱离未来和理想，也就是说，把过去和现在联系起来究竟要达到什么目的。而阐释学以及与之相关的理论恰恰忽视了这点。

对于接受理论，伊格尔顿认为它和其他当代文学理论一样，其根源都可以追溯到六十年代的社会现实。读者参与整个文学过程，同六十年代要求民主和参与各种政治的运动是相互呼应的，其最终目的都是推翻少数人的垄断地位。他认为，读者永远不可能是孤立的、简单的读者。读者接触作品时，他不可能象变魔术一样中止其他方面的存在，读者是受各种社会条件限定的。同样，作品的意思也是由多种因素决定的，作者是重要的因素之一，所谓"作者的死亡"是一种绝对化的极左思想。伊格尔顿认为，接受理论归根到底是一个文化生产方式的问题，是文化所有制的问题，过分强调接受的一面很容易导致文化上的"消费主义"。①

伊格尔顿对结构主义和符号学作了比较积极的评价，他认为结构主义关于文学作品的意义体现在结构之中的做法，有助于消除文学作品原有的神秘性；结构主义将意义

① 参阅《与特里·伊格尔顿的一次谈话》第94页。

置于象征和逻辑的结构上也是一种进步。但他反对脱离社会现实的总体结构而孤立地去谈文学作品的结构，他认为文学作品的结构是受社会制度的约束的。他在叙述中明显体现了这样的看法：结构主义理论不能具体地论述文学作品的特点，不能论述文学作品的历史差异和美学差异；结构主义陷入了一个虚构的、封闭的符号世界，脱离了社会现实；结构主义把文学的概念变成了写作的概念，因而文学作品变成了符号学的"文本世界"。他认为结构主义实质上是目的论的翻版。

在对后结构主义的论述中，他重点论述了以德里达为首的分解主义（Deconstruction），大体上可以归结为以下几点：1. 后结构主义者或分解主义者是以尼采的哲学为基础的；2. 接受拉冈的精神分析和表现者与被表现者的原则；3. 以索绪尔的语言学为基础强调符号的差异效果；4. 把符号差异理论与海德格尔的哲学结合起来。伊格尔顿认为，后结构主义是因六十年代政治运动带来的希望的幻灭而产生的，本质是激进的虚无主义，核心是反对既定制度和传统，本身就包含着方法和目的。

自从弗洛伊德的学说确立以来，这对本世纪的文学创作和文学批评都产生了重大影响。伊格尔顿在"精神分析"一章从叙述弗洛伊德的原始理论开始，结合文学作品论述了精神分析的运用；但他的核心却是论述福考和拉冈对精神分析理论的发展，以及它对女权主义运动和女权主义文学批评的影响。伊格尔顿非常推崇女权主义理论，一方面他认为女权主义源于政治运动，打破了学院的束缚，另一

方面他认为女权主义与马克思主义有着不可分割的联系，因为两者都注重历史，并且都对权力政治提出批评。当然，他这种看法与当前女权主义的实际发展并不完全一致。

《文学理论概论》最后的结论，即一切批评都是政治性的，实际上是伊格尔顿最近几年的一贯主张。他认为当前西方的文学批评过于学院化，过于强调文学的本体而严重忽视了文学批评的社会作用。因此他十分激进地提出批评是政治性的主张，而且紧接着他又专门写了《批评的作用》一书，强调提出："现代批评是在反对专制政权的斗争中产生的；除非现在把它的未来确定为反对资产阶级政权的斗争，否则它可能毫无前途。"①

当前，在西方学术界，理论热的势头仍然有增无减。不少学者认为，文学理论正处在自我反省和转折阶段，六十年代以来的各种理论已经过时，已经失去或正在失去它的力量，需要新的理论取而代之；也有少数学者，例如美国批评家斯坦利·费什，甚至认为六十年代以来的各种理论证明根本不存在什么文学理论，唯一存在的文学现实便是实践。但是，大多数人认为，新历史主义、女权主义、马克思主义和后现代主义，将成为最有力量的理论，至少在最近十年内会是如此。

任何一种理论都不是凭空产生的，除了社会文化条件的决定因素之外，它还必然是对历史上多种理论的批判、继承和发展。美国著名学者简·汤姆金斯(Jane Tompkins)

① 《批评的作用》（1984，伦敦），第124页。

的新作《动人的构思》（Sensational Design，1985），本意是以新历史主义和女权主义的观点突破六十年代以来的文学理论，突破结构主义和后结构主义，但她在前言中却明确指出："这种批评的观点……是由结构主义和后结构主义思想家的理论著作中形成的。……关于文学的思维方法……论证方式……直接出自我对他们作品的研究。"①因此，要使文学理论有所发展，就必须对各种已有的理论进行批评和借鉴，而且只有这样，才能够更好地认识和借鉴任何新出现的文学理论。伊格尔顿的《文学理论概论》为我们提供了近三十年西方文学理论的概论，这对我们进一步认识、研究、借鉴这些理论，对了解西方文学理论的现状，都是有益的，或可说，它是人们进入当代西方文学理论迷宫的导游。

有人说，翻译当代西方文学理论比翻译诗歌还难，这话不无道理，我自己也有深刻的体会。虽然在作者和所里有关同志的帮助下我译出了这部作品，但肯定有不少疏漏和不确切的地方，恳切希望专家和广大读者批评指正。

---

① 《动人的构思》前言第15页。

中译本前言

〔英〕特里·伊格尔顿

自从二十世纪六十年代以来，西方文学批评的面貌发生了戏剧性的变化。六十年代以前，在一个时期之内，所谓的新批评在美国居统治地位，面在英国居统治地位的则是F·R·利维斯和I·A·理查兹这类先驱，文学批评总的来说是狭隘的原文问题，它致力于对文学意思的细节分析，但却因此使文学作品脱离了它们更广阔的历史和文化背景关系。六十年代，由于法国结构主义的发展，以及它对构成特定文学作品基础的更基本的文化规则的注意，所有这些都必然地发生了变化；这些同样也受到那个时期在西欧复兴的马克思主义和精神分析思想的挑战，两种思想都拒绝把文学作品作为孤立的客体对待。这里所说的马克思主义理论——即乔治·卢卡契、安东尼奥·葛兰西·沃尔特·本亚明、西奥多·阿多诺、赫伯特·马尔库塞和让-保罗·萨特这类思想家的所谓"西方马克思主义"——是不大容易为中国读者所承认的，或者实际上不可能承认

它是"真正的"马克思主义理论。但它确认了一批令人鼓舞的、内容丰富的作品，这种作品认为它对"文化"、"意识"、"基础"和"上层建筑"的解释方式超过了不适当的或机械的概念，而且更重要的是，它无情地反对用任何机械宿命论来解释马克思主义，强调人类意识、行为、道德价值和生活经验的中心性。因此它特别适合一种唯物主义的美学，这种美学一方面可以对传统文学批评中过于狭隘的、形式主义的考虑进行挑战，另一方面也可以对宿命论的马克思主义有时片面陈旧的准则进行挑战。

自从那时以来，在所有西方社会里，形式主义或资产阶级人文主义批评的各种变化形式，有力地保持着在学术机构中的支配地位。但是最近几年，它们日益受到现已称作"文学理论"的一些著作的挑战，这些作品发轫于动荡的六十年代，而且涉及到结构主义、马克思主义、后结构主义、符号学、阐释学、精神分析和女权主义批评等各种不同的现象。女权主义批评的形式特别值得一提。六十年代末，西方出现了发展缓慢的妇女解放运动，后来到七十年代中期，它终于变成了一次强大的、有影响的运动，而且常常与社会主义左派中的其他团体发生密切的联系。这次妇女运动认识到文化和思想意识对女权主义事业至关重要，因此创立了一种新的明显是女权主义的文化和文学批评，它们今天对许多西方年轻的文学学者，不论男的还是女的，都产生了重大的影响。过去十到十五年来，弗洛伊德的精神分析理论在西方再度兴起，出现了多种多样新的认识，这种情况和女权主义作品之间也存在着某些重要的

关系。

在西方社会的官方学术机构里，这种批评趋势仍然不大受重视。但它们对新一代年轻教师和学生的思想影响却异常广泛；在"文学理论"的旗帜下，提出了一整套新的尖锐问题。"文学"的意思是什么？它是否可以有效地与其他形式的著作区分开来？文学批评的最终目的是什么？它提供什么样的（常常含蓄和看不见的）思想意识价值？"无意识"在文学和个人形成过程中有什么作用？在文学作品中如何找出这种无意识的决定因素？它们与产生那些作品的历史因素又有什么复杂的关系？在研究文化产品中"价值"指的是什么意思？读者在积极"构成"文学原文、使它的意思具有生命时有什么作用？

《当代西方文学理论》这部作品力图对这些问题和其他一些迫切的文学理论问题提供一个简明的介绍，同时对这个领域里的一些主要趋势加以概括。这部作品是专为西方那些以前很少了解或根本不了解这些问题的学生写的，因此我希望它会对当前不熟悉但有兴趣了解西方这些发展情况的中国读者特别有用。这部作品在西方销路甚广，成了许多学院和大学文学理论课的组成部分，在美国尤其如此。它的主要结论——即"文学理论"和文学批评不论显得多么公允，从根本上说它们永远是政治性的——不应该误解为是企图把文化产品中独特的东西，简化为直接的政治宣传目的。相反，整个文化和政治社会之间的关系，尽管无疑是密切的，但却永远是复杂的，而且常常是间接的。完全可以说这是我自己的看法，我认为凡是有语言的地方

也总有权力；而且我特别感兴趣的正是语言（或含义）形式和权力形式（不仅指社会阶级之间的权力关系，而且指种族、性别和个人之间的权力关系）之间的那种多重关系。

我很高兴有这次机会向中国读者介绍我的作品。由于我自己曾在中国短期讲学，所以我了解中国的文学教师和学生们的热情和关心的问题。我深切希望这部作品有助于促进相互了解，而这种相互了解最终可以变成一个合作的项目。

前　　言

如果人们想为本世纪文学理论的重大变化确定一个开始的时间，最好是定在1917年，这一年，年轻的俄国形式主义者维克托·什科洛夫斯基发表了他的拓荒性论文《艺术即方法》（Art as Device）。自那以后，特别是最近二十年来，文学理论取得了惊人的发展；“文学”、“阅读”和“批评”经历了深刻的变化。但是，这种理论革命基本上还没有超出专家和热心者的圈子；它仍然需要对文学系的学生和一般读者产生充分的影响。

本书的意图是为那些以前很少了解或不了解现代文学理论的人提供一个比较全面的说明。虽然这样做明显会出现疏漏和过于简单化的情况，但我还是尽力使这个主题通俗化，然而决不是庸俗化。因为我认为不存在什么“中性的”、没有价值的表现方式，所以我自始至终都论证某个特定的实例，我希望这会增加对本书的兴趣。

经济学家J·M·凯恩斯曾说：那些不喜欢理论的经济学家、或者声称没有理论会做得更好的经济学家，只不

过是受到某种旧理论的支配而已。这种情况对文学学者和批评家同样真实。有些人抱怨说文学理论令人难以想象地深奥费解——他们觉得它象一块杰出人物的神秘的飞地，在某种程度上与原子物理学相似。确实，"文学教育"并不完全鼓励分析型的思想；但文学理论实际上并不比许多理论研究更难，而是比其中一些要容易得多。对于那些恐怕文学理论超出他们能力的人来说，我希望这本书有助于消除他们的神秘感。也有些学者和批评家声称文学理论"妨碍了读者对作品的理解"。对这种看法的坦率反应是：如果没有某种文学理论——不论多么奥秘和含蓄——我们首先就不知道什么是"文学作品"，也不知道怎样去读它。对理论的敌对态度一般意味着对他人理论的反对，同时也意味着忘记了自己的理论。这本书的目的之一就是要解除那种压制，使我们记住自己的理论。

特里·伊格尔顿

导论：什么是文学？

如果存在文学理论这样一种东西，那么显然会存在这种理论所依属的、被称作文学的某种东西。所以一开始我们就可以提出这样并个问题：什么是文学？

对于文学的解释曾有过各种尝试。例如，你可以在虚构的意义上把它解释为“想象的”写作——写的不是真实的东西。但是，甚至稍微回想一下人们一般列入文学名下的东西，也会表明这样的解释不能成立。十七世纪的英国文学包括莎士比亚、韦伯斯特、马韦尔和密尔顿；但它也延伸到弗朗西斯·培根的论文，约翰·多恩的布道文章，班扬的宗教自传，以及托马斯·布朗爵士所写的一切。必要时甚至可以认为它包括霍布斯的《绝对权力》或克拉瑞顿的《反抗的历史》。法国十七世纪文学不仅包括高乃依和拉辛，还包括拉罗什富科的箴言，博叙埃的悼词，布瓦洛关于诗的论文，塞维尼夫人致女儿的信，以及笛卡尔和帕斯卡的哲学。十九世纪英国文学一般包括兰姆（虽然不包括边沁）、麦考莱（但不包括马克思）和密尔（但不包

括达尔文和赫伯特·斯宾塞）。

因此，在“事实”和“虚构”之间区分是行不通的，且不说因为这种区分本身还常常会出现问题。例如，曾经有人论证说，我们自己关于“历史的”和“艺术的”真实之间的对立根本不适于早期冰岛的传说。①在英国十六世纪末和十七世纪初，“Novel”（小说）这个词似乎既用于真实的事件，也用于虚构的事件，而且甚至新闻报道也很难被认为是真实的。小说和新闻报道既非明显的真实亦非明显的虚构：我们自己对这些类别的明确界限根本不能适用。②毫无疑问，吉本认为他写的是历史事实，而且可能《创世纪》的作者们也认为他们写的是历史事实，但是现在这些作品有些人作为“事实”来读，而另外有些人则作为“虚构”来读；纽曼肯定认为他的神学沉思录是真实的，但现在对许多读者来说它们却是“文学”。此外，如果“文学”包括许多“真实的”写作，它同样也排除大量的虚构。《超人》之类的滑稽作品和米尔斯与布恩的小说是虚构的，但一般不被看作文学，而且肯定不能作为文学。如果说文学是“创造性的”或“想象的”写作，那么这是否意味着历史、哲学和自然科学是非创造性的和非想

① 参见M·I·斯德布林·卡曼斯基，《中世纪北欧传说的思想》（欧登塞，1973）。

② 参见伦纳德·J·戴维斯，《事实和虚构的社会史：早期英国小说中作者的否定》，载爱德华·W·萨伊德编的《文学与社会》（巴尔的摩、伦敦，1980）。

象性的呢？

也许人们需要一种完全不同的方法。也许可以对文学加以限定的根据，并非它是不是虚构的或"想象的"，而是因为它以特殊的方式运用语言。按照这种理论，文学是一种写作；这种写作，用俄国批评家罗曼·雅各布逊的话说，表现一种"对普通说话用语的有组织的修正"。文学改进并加强普通的语言，有系统地脱离日常的说话用语。如果你在一个汽车站走近我低声说"你仍然不喜欢沉静的新娘"，那时我马上会意识到我遇到了一个文人。我知道这点是因为你说话的结构、节奏和韵味超出了它们可概括的意思——或者，如同语言学家用更专门的术语所说的，在表达者与被表达者之间有一种不相称的情况。你的语言夸耀它的有形的存在，引起人们对它本身的注意，而这是"你不知道司机正在罢工？"之类的说法所做不到的。

这实际上是俄国形式主义者所提出的"文学的"定义，他们当中包括维克托·什科洛夫斯基、罗曼·雅各布逊、奥西甫·布里克、尤里·塔尼亚耶夫、鲍里斯·爱琴鲍姆和鲍里斯·托马谢夫斯基。这些形式主义者发轫于俄国1917年布尔什维克革命之前几年，活跃于整个二十年代，直到斯大林主义使他们实际上消声匿迹。这伙富于战斗性的、爱争论的批评家，否定在他们之前曾影响文学批评的半神秘的象征主义理论，并且以一种实际的科学精神，把注意力转向文学原文本身的物质存在的现实。批评应该使艺术摆脱神秘，应该关心文学原文实际上怎样发生作用：文学不是虚伪的宗教，不是心理学或社会学，而是语言的

一种特殊组织。它有自己特定的规律、结构和方法，这些都必须根据它们自身进行研究而不是把它们变成其他什么东西。文学作品既不是思想的工具，不是社会现实的一种反映，也不是某种超验真理的体现：它是一种物质的事实，其功能颇可象人们检查一架机器那样加以分析。它由词汇而不是由对象或感情构成，把它看作一个作者的思想表现是一种错误。奥西甫·布里克曾经轻率地评论说：即使普希金不曾出现，他的《尤金·奥涅金》也会有人写出。

形式主义实质上是把语言学用于文学研究；并且因为该语言学属于一种形式的语言学，关心的是语言结构而不是关心真正说了些什么，所以形式主义者只研究文学形式而忽略分析文学的“内容”（后者常常可以把人引入心理学或社会学）。远非把形式看作内容的表现，他们颠倒了整个关系：内容只是形式的“激发因素”，只是对某一特种形式运用的一个机会或适当的时机。《唐吉诃德》并非“关于”唐吉诃德这个人物：这个人物不过是把各种不同叙述技巧连在一起的一种手段而已。对这些形式主义者来说，《畜牧场》不是一个关于斯大林主义的寓言；相反，斯大林主义只是为构成一个寓言提供一个有用的机会。正是这种偏执使这些形式主义者在他们的对手面前落了个坏名声；虽然他们不否认艺术与社会现实有某种关系——实际上他们当中有些人与布尔什维克关系很密切——但他们挑衅性地宣称这种关系并不是批评家的事情。

这些形式主义者开始时认为文学作品是一种多少有些任意的“方法”的组合，只是到后来，他们才逐渐认为这

些方法是整个原文系统中相互联系的因素或“作用”。“方法”包括声音、意象、格律、句法、节奏、押韵、叙述技巧，实际上包括一切文学的形式因素；而所有这些因素的共同之处，是它们产生“离间的”或“陌生的”效果。文学语言所特有的，把它与其他谈话形式区分开的，是它以各种方式“破坏”普通的语言形式。在文学方法的压力下，普通语言被强化、凝炼、曲折、重叠、延伸和颠倒。这是“搞怪了的”语言；而由于这种分离，普通世界也突然显得陌生起来。在日常会话的惯例里，我们对现实的洞察和反应变得死板而迟钝，或者象那些形式主义者所说，变成“机械的”。文学迫使我们戏剧性地去认识语言，使这些习惯性的反应重显清新，并且使客体更“可以理解”。由于以一种比通常更积极、自觉的方式掌握语言，语言所包含的世界栩栩如生地得到再现。杰拉德·曼莱·霍普金斯的诗对此可以提供一个特别生动的范例。文学的叙述疏远或脱离普通的会话，但这样做，虽然自相矛盾，却使我们更充分、更深刻地体会经验。大部分时间我们呼吸空气而无所意识：象语言一样，这正是我们赖以生活的媒介。但如果空气突然浓缩或受到污染，我们便不得不以新的警觉性来注意我们的呼吸，而这样做的结果可以加强我们对身体括动的体验。我们读一个朋友的潦草的字条不会去注意它的叙述结构；但是如果一个故事突然中断重又开始，不断从一个叙述层次转向另一个叙述层次，延宕它的高潮使我们充满悬念，我们就会清楚地意识到它的组织结构，同时它对我们的吸引力也会加强。正如那些形式主义者会

论证的，这个故事运用了“起伏跌宕”之法来吸引我们；而在文学语言里，这些方法被“充分展开”。正是这点使维克托·什科洛夫斯基对劳伦斯·斯特恩的《项狄传》（一部故事主线延宕甚多好象刚刚展开似的长篇小说）戏谑地评论说：这是“世界文学中最典型的小说”。

因此，那些形式主义者认为，文学语言完全背离一般准则，是一种语言的剧变：文学是一种“特殊”的语言，与我们平常用的“普通”语言形成对照。但是要确定背离的地位就意味着能够辩别它所背离的标准。虽然“普通语言”是某些牛津哲学家喜欢的一个概念，然而牛津哲学家的普通语言与格拉斯哥码头工人的普通语言几乎毫无共同之处。两个社会集团用以写情书的语言一般也不同于他们对教区牧师谈话的方式。那种只有一种“标准”语言——一种所有社会成员通用的语言——的想法是一种幻想。任何一种实际的语言都由高度复杂的谈话类别范围构成，因阶级、地区、性别、地位等而各不相同，不可能整齐划一，成为单一的、共同一致的语言。一个人的标准可能是另一个人的异变：用“酒店街”表示“小街”在布赖顿市可能富于诗意，而在巴斯利城却是普通的语言。甚至十五世纪纯属“散文体”的著作，由于它的古风，我们今天听起来也象“诗”似的。如果我们偶然发现一段某个早已消失的文化的遗篇，单凭观察我们不可能辨出它是不是“诗”，因为我们无法了解那个社会的“普通的”会话；即使进一步的研究揭示出它“不同于”普通会话，也仍然不能证明它是不是诗，因为并非所有的语言变异都是诗的语言。例

如，俚语就不是。对于那个社会里作为一篇写作的真实活动的方式，如果没有更多的了解，单单看它本身，我们不可能说它不是一篇"现实主义的"文学作品。

并不是俄国形式主义者认识不到所有这一切。他们承认标准和差异因一个社会或历史的背景关系到另一个社会或历史的背景关系而发生转变——在这个意义上，"诗"依赖于当时你正好所处的位置。一段语言脱离常规并不保证它时时处处都是如此：它脱离常规只是对一种特定的、规范的语言背景而言，而如果这点变了，那么这种写作便不再可以作为文学理解。在普通的公众对话中，如果人人都用"仍然不喜欢沉静的新娘"这样的短语，这种语言就不再是"诗的"语言。换言之，对形式主义者来说，"书面语言"是一种谈话与另一种谈话之间的特异关系的作用：它不是一种永恒的特定的性质。他们不是要解释"文学"，而是要解释"书面语言"——特殊运用的语言，这不仅可以在"文学"原文中发现，而且还可以在原文之外的许多地方发现。任何相信以这种语言的特殊运用可以解释"文学"的人，都必须面对在曼彻斯特比马韦尔有更多的隐喻这个事实。没有任何一种"文学"方法——转喻、提喻、反语、颠倒，等等——不在日常对话中大量应用。

然而，这些形式主义者仍然认为，"制造新异"是文学的本质。他们相对地论述这种语言的运用，把它看作一种谈话与另一种谈话之间的对照问题，这都是正确的。但是如果我在小酒店听到邻桌有人说，"这字写得太潦草了！"那又会怎么样呢？这是"文学的"语言还是"非文学的"

语言？事实上这是"文学的"语言，因为它出自科纳特·汉姆森的小说《饥饿》。然而我怎么知道它是文学的呢？作为一种谈话行为，它毕竟没有对本身集中任何特殊的注意。对我怎么知道它是文学的语言这个问题的唯一回答，是它出自科纳特·汉姆森的小说《饥饿》。这句话是一部著作的组成部分；这著作我是作为"虚构的"东西来读的，它自称是"小说"，可以列入大学文学教学大纲，等等。"前后关系"告诉我它是文学的；但语言本身并无固有的特征或性质可以把它与其他类别的谈话区分开来，并且很可能某个人在小酒店里这么说也不会因其文学才智而得到赞赏。象形式主义者那样考虑文学，实际上是认为一切文学都是"诗"。因此，当这些形式主义者考虑散文作品时，他们常常只考虑他们用于诗的种种技巧。但是一般都认为除诗之外文学还包括许多东西——例如包括现实主义或自然主义的作品，而这类作品在语言上都不是明显的自我意识或自我表现。人们有时说作品"很好"恰恰是因为它"没有"引起对它的过分注意：他们赞赏它的简洁朴实或有节制的理性。还有，笑话、足球场上的歌和口号、报纸的标题、广告等又怎么样呢？这些在字句上常常都是夸张的，但一般都不归入文学。

"脱离常情"现象的另一个问题是，即使有足够的创造性，也没有任何一种作品能作为脱离常情来读。让我们考虑一个散文体的、相当清楚的说明，例如人们有时在伦敦地铁系统中看到的那种说明："狗一定要带着上电梯"。这句话也许并不象它乍看上去那样清楚：它是不是意味着

你一定要带一条狗上电梯呢？或者假若你找不到一条迷路的杂种狗抱着，就很可能不让你上电梯呢？许多显然简明易懂的布告都包含这种不确切的情况：例如“废物要放入此筐”（Refuse to be put in this basket，也可作其他解释——译注），或者象加利福尼亚人读英国的路标“此路不通”（Way Out，加利福尼亚人认为是“出口”的意思——译注）。但是，甚至撇开这种令人费神的晦涩，地铁告示可以读作文学仍十分明显。人们可能被开头沉重的单音节词的突然、威胁性的不连贯方式所吸引；等到了富于引喻的“带”字时，可能会发现自己的思想受到启发，因而不会产生错误的理解；并且，在“电梯”这个词的非常轻快、曲折的变化里，甚至也许能发觉事物本身循环的、起伏运动的一种摸拟。这很可能是一种无意义的追测，但比之要求听某些诗里关于决斗描写的击剑肉搏，并不一定更无意义；它起码有助于说明，“文学”至少是一个人们怎样对待写作与写作怎样对待人的同样的问题。

然而，即使有人以这样的方式来读告示，它仍然还是一个把它作为“诗”来读的问题，而这只不过是文学一般所包含的内容的一个部分。因此让我们考虑另一种可以使我们走得更远的“误读”这个告示的方式。譬如，深夜里一个醉汉，抓着二梯的扶手，吃力地注视着告示把它读了好几分钟，然后自己咕咕哝哝地说，“多么正确！”这里出现了什么样的错误呢？事实上醉汉所做的，是把这个告示看作具有普遍意义的、甚至宇宙性意义的说明。通过把一些阅读习惯用于这句话，他打散了词语之间紧密的前后

关系，并且超出这句话的实用目的，把它概括为含意更广泛和可能更深刻的某种东西。这看来肯定是一次介入人们所说的文学的行为。当诗人告诉我们他的爱人象一朵红玫瑰时，我们知道事实上他是把这种说法纳入格律，我们不应该去问他是否真的有一个爱人，由于某种奇怪的原因他觉得象一朵玫瑰。他是在普遍的意义上告诉我们某些关于女人和爱情的事情。因此我们可以说，文学是“非实用主义的”叙述：不象生物学教科书和注释对牛奶商那样，它没有任何直接的、实际的目的，而是指事物的一般情况。有时，虽然并非经常，它好象为了突出这个事实而可以运用奇特的语言——表明关键的事情是“谈论”一个女人的“方式”，而不是任何特定的、现实生活中的女人。这种对谈话方式而不是所谈事实的集中注意，有时用来表示我们认为文学是一种“自我相关”的语言，一种谈论它本身的语言。

但是，这种解释文学的方式也存在问题。例如，如果乔治·奥威尔听说他的文章读起来使人觉得讨论的主题不如讨论主题的方式重要，他很可能感到震惊。在许多归类为文学的写作中，其内容的真实价值和实际联系，总起来讲确实被认为非常重要。然而，即使“非实用地”运用语言是所说“文学”含义的一部分，那么从这种“解释”也会得出文学事实上不可能“客观地”加以限定。其结果是对文学的解释变成了人们决定怎样去阅读，而不是所写东西的本质。有多种写作——诗、剧本、小说——在这个意义上具有非常明显的“非实用”企图，但这并不能保证它

们真的会被这样来阅读。我很可能会读吉本关于罗马帝国的描述，并非因为我误入岐途，相信它可以提供关于古罗马的可靠的知识，而是因为我欣赏吉本的散文风格，或者迷恋人类堕落的形象而不管其历史根据如何。但我也可以读罗伯特·彭斯的诗歌，因为象一个日本园艺家那样，我不清楚在十八世纪英国红玫瑰是否繁茂。有人会说，这不是把它“作为文学”来读的；可是，如果我把奥威尔关于西班牙内战的描述仅仅归结为某种关于人类生活的一般言词，那么我是把他的文章作为文学来读吗？确实，在学术机构里作为文学来研究的作品，许多是为了作为文学来读而“构成”的，但同样确实也有许多作品并非如此。一部作品开始可以作为历史或哲学而存在，后来逐渐被列入文学；或者开始时作为文学，后来慢慢因其考古学的意义而受到重视。有些原文生来就是文学的，有些是赢得文学性的，还有些是把文学性加上去的。就此而论，后天比先天重要得多。重要的不是你来自何处，而是人们怎样对待你。如果他们决定你是文学，那么不管你认为你是什么，你看起来就是文学。

在这种意义上，人们可以认为文学不是从《贝奥武甫》直到弗吉尼亚·伍尔夫以来多种作品所表现的某些固有的性质或整套的特征，而是人们把自己与作品相联系的许许多多的方式。从所有那些曾以多种方式称作“文学”的情况里把某些固有不变的特征分开并非易事。事实上，就象要把各种运动都有的独特的、互相区分的特征统一起来一样，这是不可能的事情。根本不存在什么文学的“本质”。

任何一篇作品都可以“非实用地”阅读——如果那就是把原文读作文学的意思——这就象任何作品都可以“以诗的方式”来阅读一样。假如我仔细观看列车时刻表，不是为了找出换乘的列车，而是在心里激起对现代生活的速度和复杂性的一般思考，那么可以说我是把它作为文学来读的。约翰·M·艾利斯曾论证说“文学”这个术语的作用颇有点象“杂草”这个词：杂草不是特定品种的植物，而只是园工因这种或那种原因不想要的某种植物。[①]也许“文学”的意思似乎恰好与此相反：它是因这种或那种原因而被某些人高度评价的任何一种写作。正如一些哲学家所说，“文学”和“杂草”是功能论的而不是本体论的术语：它们告诉我们要做些什么，而不是关于事物的固定存在。它们告诉我们关于一部原文或一簇蓟[②]在社会背景关系中的作用，关于它与周围环境的关系和区别，它的行为方式，赋予它的目的，以及麇集在它周围的人类实践活动。在这个意义上说，“文学”是一种纯形式的空泛的定义。即使我们认为它是一种非实用的语言处理，我们仍然没有接触到文学的“实质”，因为其他语言实践，例如笑话，同样也是这样。不论怎样，在我们与语言“实际的”和“非实际的”联系方式之间，我们能否明确进行区分的问题还远

---

① 《文学批评理论：一种逻辑分析》（伯克利，1974），第37—42页。

② 蓟，多年生草本植物，茎有刺，叶羽状，苏格兰民族的象征。——译注

远没有清楚。为了消遣而读一部小说与为了得到指示而读一个路标显然不同，但为了充实你的思想而读一本生物学教科书又怎么样呢？那是不是关于语言的"实用"态度？在许多社会里，"文学"曾发挥了象宗教那样的高度的实际作用；在"实际的"和"非实际的"之间作鲜明的区分，也许只有在我们这样的社会里才有可能，因为在这个社会里文学已经根本不再有许多实际的功用。作为一种总的解释，我们也许是在提供一种事实是历史上特定的关于"文学"的看法。

那么，我们仍然还没有发现为什么兰姆、麦考莱和密尔是文学，而一般说来边沁、马克思和达尔文不是文学这个秘密。也许最简单的回答是，前三者是"优秀写作"的典范，而后三者则不是。这个回答的弱点主要是不真实，至少我自己这样认为，但它的长处是提出了人们基本上把他们认为"优秀的"写作称作"文学"。明显反对这种说法的意见是，如果这完全正确，那么就不会有"拙劣文学"之类的东西。我可以认为对兰姆和麦考莱评价过高，但那不一定意味着我不再把他们看作文学。你可以认为雷蒙德·钱德勒是"他同类中的佼佼者"，但并不是地地道道的文学。另一方面，如果麦考莱真是个拙劣的作家——如果他根本不掌握语法，似乎只对白老鼠感兴趣——那么人们很可能根本不把他的作品称作文学，甚至连拙劣的文学都算不上。看来，价值判断肯定与判断什么是文学什么不是文学有重大的关系——不一定认为必须是"优秀的"写作才是文学的写作，而是说它必须属于被判断为优秀的那

个类别：它可能是一般受重视方式的一个低劣的实例。谁都不会烦人地去说一张汽车票是低劣文学的一个例子，但是很可能有人会说厄内斯特·道森是这样的例子。“优秀的写作”在这种意义上是不确切的：它指的是一般受到高度重视的写作，而不一定要你认为它的某个特定的实例是“优秀的”。

如果对这点加以保留，那么认为“文学”是得到高度评价的一种写作的看法便成为一种能说明问题的看法。但这种看法有一种相当大的破坏性后果。它意味我们可以彻底丢掉“文学”这个类别在特定不变意义上是“客观的”幻想。任何东西都可以是文学，而任何被看作不变的、毫无疑问是文学的东西——例如莎士比亚的作品——则可以不再是文学。任何相信文学研究是研究一种稳定的、范畴明确的实体的看法，亦即类似认为昆虫学是研究昆虫的看法，都可以作为一种幻想被抛弃。有些种类的虚构是文学，而有些则不是；有些文学是虚构的，而有些则不是虚构的；有些文学注重自身的语言，而有些高度精炼的修辞则不是文学。从一系列有确定不变价值的、由某些共同的内在特征决定的作品的意义上来说，文学并不存在。因此，从这里往后我在这本书里使用“文学的”和“文学”这些词时，我把它们作为一种看不见的、正在取消的标志，用以指出这些术语并非真正适用，只是暂时没有更好的词而已。 11

按照文学是“被高度评价的写作”这一解释，可以推论出文学不是一个稳定的存在，这是因为价值判断可以明显地发生变化。“时代改变，价值不变，”一家日报的广

告宣称，仿佛我们仍然相信应该杀光不健全的婴儿或者把精神病患者拉出去示众。正如人们这个世纪会把一部作品看作哲学下个世纪又把它看作文学，或者反过来这个世纪看作文学下个世纪看作哲学一样，人们对他们认为有价值的写作同样也会改变他们的想法，甚至对他们用以判断什么有价值和什么无价值的根据，也可能发生变化。正如我已经指出的，这不一定意味着他们会拒绝对一部他们认为拙劣的作品冠以文学的称号；他们仍然可以把它称作文学，也就是说它属于他们一般认为有价值的那种类型的作品。但是这确实意味着必须承认所谓的“文学准则”，即毫无疑问的“民族文学”的“伟大传统”，是一种思维的产物，由某些特定的人在一定的时间因特定的原因而构成。所谓本身就有价值的文学作品或传统是不存在的，不管人们对它已经说了些什么或者要说些什么。“价值”是个可变的术语：它表示某些人在具体情况下按照特定标准并根据既定目的所评价的一切。因此，假如我们的历史有一个相当深刻的变化，很可能将来我们会产生一个从莎士比亚一无可得的社会。他的作品看上去可能完全象外来的，充满了在这个社会看来是有限的或毫不相干的各种思想和感情。在这样一种情况下，莎士比亚的作品并不比今天在墙上的胡写乱画更有价值。尽管许多人会认为这样一种社会状况是悲剧性的贫困，但在我看来，否认由人类的普遍富裕而产生的这样一种可能性便是武断。对于为什么古希腊艺术甚至在产生它的社会条件早已消失后还保持一种“永恒的魅力”的问题，卡尔·马克思曾煞费心思；但是，既

12

然历史还没有结束，我们怎么知道它仍继续保持"永恒的"魅力？让我们做这样一种想象：由于某些高水平的考古研究，我们又发现了大量关于古希腊悲剧对当时听众的真实意义，承认这些关系与我们自己的完全不同，并且根据这种深化了的认识开始重新阅读那些剧本。一种结果可能是我们不再欣赏它们。我们终于明白了以前我们欣赏它们，是因为我们按照自己的先入之见无意识地阅读它们；一旦这点变得不大可能，那些戏剧对我们来说就不再有什么意义。

在某种程度上我们总是按照自己的考虑来解释文学作品（实际上，在某种意义上来说，按照"我们自己的考虑"我们不可能做任何其他事情），这个事实或许是为什么我们认为有些文学作品跨越好几个世纪仍有价值的一个原因。当然，这可能是因为我们对作品本身仍然怀有许多偏见；但这也可能是因为人们根本就不曾评价"同一部"作品，即使他们自认为这样做了。"我们的"荷马不是中世纪的那个荷马，"我们的"莎士比亚也不是他的同代人的那个莎士比亚；确切地说，这是不同的历史时期为了自己的目的已经构成一个"不同的"荷马和莎士比亚，并且在原文里找到了要重视或抵毁的因素——虽然这些因素不一定相同。换句话说，一切文学作品都由阅读它们的社会"重新写过"，只不过没有意识到而已；实际上，没有一种作品的阅读不是一种"重写"。任何一部作品，任何关于它的现时评价，决不可能一成不变地持续到新的一代，也许它甚至会变得面目全非；而为什么被人们看作为文学

的东西显然是一种不稳定的事物，其原因之一也在于此。

说它不稳定，我的意思不是说因为价值判断是“主观的”。按照这一看法，世界分为固定的“外在的”事实，如中心大车站，和任意的“内在的”价值判断，如喜欢香蕉，或者觉得一首叶芝的诗的调子从声势浩大的防御转向可怕的、心甘情愿的屈从。事实是公开的，不容怀疑的，价值是个人的，单方面的。在描述一个事实和表达一种价值判断之间，譬如在“这个教堂建于1612年”和“这个教堂是一个宏伟的巴罗克式建筑的样板”之间，存在着一种明显的差异。但是，假如我带一位外国客人游览英格兰时作了第一种说明，会发现这使她大为困惑。她可能会问，为什么你不断告诉我这些建筑的建造日期？为什么对创建时间这么着迷？她可以继续说，在我生活的社会里，我们根本不保留这些事的记录：我们把我们的建筑按照它们朝西北还是朝东南分类。这样做的结果可能会部分地说明我的描述所依赖的无意识的价值判断方式。这样的价值判断不一定属于“这个教堂是一个宏伟的巴罗克式建筑的样板”的同一种方式，但不论怎样它们还是价值判断，而且我所谈的对任何事实的看法都回避不了价值判断。关于事实的说明毕竟是说明，这意味着许多包含疑问的判断：那些说明是值得做的，也许比其它一些更值得做；我是那种有资格做那些说明的人，也许有能力保证它们的真实性；你是那种值得向你做那些说明的人；某些有用的事情通过做那些说明来完成，等等。一次公众场合的谈话当然可以传递信息，但在这种对话中，同样显得重要的是一种强大的、

语言学家称之为"交际性"的因素，一种对交流行为本身的关心。在与你谈论天气时，我也同时表明，我认为与你谈话有价值，我认为你是个值得谈话的对象，我自己并不反对社交，也不准备过多地注意你的外貌。

就这点来说，不可能存在完全不偏不倚的说明。当然，在我们自己的文化里，人们认为，说明一个教堂建于何时比提出关于它的建筑艺术的看法更加公正，但人们也可以想象出一些前者比后者更"有价值"的情况。也许"巴罗克"和"宏伟"已经多少有些变成了同义词，而只有我们一些顽固的余孽还坚持认为建筑物的建造日期具有意义，并且还把我的说明看作是标志这一派的特定的语言方式。 14
我们一切描述性的说明，都存在于一个常常看不见的价值类别网之内；实际上，如果没有这些类别，我们彼此根本不可能有话要说。这不仅是说我们好象有某种东西称作实在的知识，可以因特殊的兴趣和判断而被歪曲——虽然这无疑是可能的；而且是说如果没有特殊的兴趣，我们根本就不会有任何知识，因为我们不会看到为什么费心去了解事物的道理。兴趣是我们知识构成的要素，而不仅仅是一些破坏知识的偏见。那种主张知识应该具有"价值自由"的看法本身就是一种价值判断。

喜欢香蕉很可能是一个纯属个人的问题，虽然这在实际上令人怀疑。彻底分析一下我对食物的口味，很可能揭示出它们与我在童年形成的某些经验，与我同父母和兄弟姊妹的关系，以及与其它许多象火车站一样社会的而"非主观"的文化因素，有着多么深刻的联系。这对于我作为

一个特定社会的成员生来就有的那些信念和兴趣的基本构成（例如我应该保持健康的信念，男女作用的不同植根于人类生物学的信念，或者人类比鳄鱼更重要的信念.等等）甚至显得更为真实。我们可以对这个或那个问题有不同的意见，但我们只能如此，因为我们共同具有某些“根深蒂固的”观察和评价的方式，它们与我们的社会生活密切联系，而且不改变那种生活它们就不能发生变化。如果我不喜欢多恩某首特定的诗，我不会受到任何人的严重惩罚；但是如果我争论说多恩的作品根本不是文学，那么在某些情况下我可能有失掉工作的危险。我有投票选举工党或保守党的自由，但如果我想根据自己的信念行事，认为这种选择本身只不过掩饰着一种更深的偏见——民主的意义局限于每隔几年在选票上画叉的偏见——那么，在某些非常的情况下，我可能被关进监狱。

在很大程度上隐蔽起来的传递并支持我们的见解的价值结构，是“思想意识”含义的组成部分。我说“思想意识”大体上是指我们所言所信的事物与我们所生活的社会的权力结构和权力关系相联系的方式。从这个关于思想意识形态的粗略定义，引申出我们的基础判断和类别并不是全都可以有益地说成属于思想意识形态。在我们身上根深蒂固的是，我们总是想象自己正走向未来（至少另一个社会认为它自己正背向未来），但是，尽管这种观察方式与我们社会的权力结构可以有颇为密切的关系，却未必时时处处都是如此。我用“思想意识形态”不是仅仅指人们所坚持的顽固而又常常是无意识的信念；我特别要指的是那

些与我们社会权力的保持和再生有某种关系的感觉、评价、观察和相信的方式。这样一些信念决不仅仅是个人的怪癖，这个事实可以用一个文学的范例来说明。

剑桥批评家I.A.理查兹在他著名的论文《实用批评》(1929)里，通过给学生一些诗，不告诉他们诗的标题和作者姓名，让他们对这些诗进行评价，寻求说明文学的价值判断实际上是多么的奇怪和主观。众所周知，最后判断的结果大不相同：久负盛名的诗人评价不高，而无名的诗人受到了赞扬。但是我认为，这个计划最有意思的方面，也是理查兹本人显然看不到的方面，正是无意识评价的某种一致性多么牢固地支撑着这些特殊的意见分歧。阅读理查兹的学生关于文学作品的描述时，人们明显感到他们本能上共有的理解和解释的习惯——他们期望的文学是什么，他们对一首诗作什么样的设想，以及他们预期从一首诗会得到什么样的结果。这没有一点真正令人吃惊的地方：因为所有参加这次实验的学生，大概全是白种人，是年轻的、上层或中上层阶级的、受过私人教育的二十世纪二十年代的英国人，而且他们对一首诗的反应依赖于大量超出纯"文学"的因素。他们的批评反应与他们更广的偏见和信念紧密地交织在一起。这不是什么责备的问题：任何批评的反应都不可能不这样交织在一起，因此也不存在"纯"文学批评的判断和解释这种事情。如果要责备谁的话，那就要责备I.A.理查兹本人：他作为一个年轻的、白种的、上中层阶级的男性剑桥教员，无法把一种他自己大有兴趣的背景关系客观化，因此也无法充分认识到，那些偏狭的、

16 “主观的”评价差异是在一种特殊的、由社会形成的观察世界的方式中发生作用的。

如果把文学看作一种“客观的”、描述的类型行不通的话，那么说文学仅仅是人们凭臆想而选定称作文学的写作同样行不通。因为关于这种种的价值判断根本不存在任何想入非非的东西：它们扎根于更深的信念结构，而这些信念结构显然象帝国大厦一样不可动摇。因此，我们迄今所揭示的，不仅是在众说纷纭的意义上说文学并不存在，也不仅是它赖以构成的价值判断可以历史地发生变化，而且是这种价值判断本身与社会思想意识有一种密切的关系。它们最终所指的不仅是个人的趣味，而且是某些社会集团借以对其他人运用和保持权力的假设。如果这象是一种牵强的论断，是个人的偏见，那么我们可以通过描述“文学”在英国的兴起来对它进行验证。

英国文学的兴起

17

在十八世纪的英国，文学的概念并不象今天那样有时只限于“创造的”或“想象的”写作。它指的是全部受社会重视的写作：不仅诗，而且还有哲学、历史、论文和书信。一部原文是不是“文学的”并不在于它是不是虚构的——十八世纪对新兴的小说形式究竟是不是文学十分怀疑——而在于它是否符合某些“纯文学”的标准。用另外的话说，这种看作文学的标准显然是思想意识上的：体现某个特定社会阶级的价值和趣味的写作可以算作文学；而街头民谣，流行传奇，甚至也许还有戏剧，都不可以算作文学。因此，按照这种历史观点，文学概念的“充满价值”可以说不言自明。

但是，在十八世纪，文学并不只限于“体现”某些社会价值：它是使它们进一步加强并得到更广泛传播的一种有力的工具。十八世纪的英国从上个世纪的流血内战中形成，它曾受到打击但却依然完整，然而那次内战已使社会各阶级互相对立；为了重新巩固一个动摇了的社会秩序，

艺术里集中体现的理性、人性、秩序和礼仪的新的阶级概念，成了关键的思想观念。由于需要把日益强大但精神上还不太成熟的中产阶级与统治的贵族结合统一起来，由于需要传播文雅的社会风俗、“正确的”趣味习惯以及共同的文化标准，所以文学取得了一种新的重要性。它包括一整套思想意识的实践活动：期刊杂志、咖啡馆谈话、社会和美学论文、规劝说教、经典著作的翻译、行为和道德的参考手册等。文学不是一个“感觉到的经验”、“个人的反应”或“想象的独特性”的问题：这些概念今天对我们来说虽然不可同整个“文学的”思想概念分开，但当初对亨利·菲尔丁来说并不会有什么重大的关系。

事实上，我们关于文学的解释正是随着我们现在所说的“浪漫主义时期”而开始发展的。关于“文学”这个词的现代看法只有在十九世纪才真正流行。就这个词的这种意义而言，文学是历史上最近的现象：它是在大约十八世纪末某个时间发明的，乔叟或者甚至蒲柏很可能认为它极其奇怪。最初出现的是把文学范畴缩小到所谓的“创造性的”或者“想象性的”作品。十八世纪最后几十年，出现了一种新的关于学科的分野，出现了一种以激进的方式对我们可以称作英国社会的“松散结构”的重新组织。“诗”的意思大大超出了韵文：到雪莱发表《诗之辩护》(1821)时，它表示一种与早期工业资本主义英国的功利主义意识强烈对立的人类的创造性的思想。当然，“真实的”和“想象的”写作之间的区分长期以来就得到承认：诗或诗

歌这个词在传统上就是从虚构中选择出来，而且菲立普·西德尼在他的《为诗辩解》里对此做了有力的辩护。但是到了浪漫主义时期，文学实际上变成了“想象”的同义词：写不存在的事物比描写伯明翰或血液循环不知怎的更令人精神振奋，更具有价值。“想象的”这个词包含说明这种看法的双重解释：它有描写性用词“假想虚构的”意思，指的是“确实不真实”，但它肯定也是一个评价性的用词，指的是“想象力”或“创造性”。

由于我们自己处于浪漫主义之后，从那个时期衍生而来，而不只是确信在时间顺序上在它之后，所以我们很难理解这是一个多么奇怪、在历史上多么独特的概念。这对我们现在认为那些“想象表现力”极高的大部分英国作家，当然很可能如此——他们的“想象表现力”大大高于除了黑死病或华沙犹太区再写不出更富戏剧性东西的那些人的“平凡”叙述。事实上，正是在浪漫主义时期，描绘用的“平凡”一词才获得平淡的、呆板的、不动人的意思。如果不存在的事物比实际存在的被认为更有吸引力，如果诗或想象比散文或“铁的事实”更受推崇，那么就有理由认为这些说明了浪漫主义赖以生存的社会类型是具有重要意义的。 19

这里谈论的历史时期是一个革命的时期：在美国和法国，旧的殖民统治或封建统治被中产阶级的暴动推翻，而英国则在它从十八世纪的奴隶买卖和对海洋的帝国控制获取巨额利润的基础上，开始了它的经济“起飞”，成为世界上第一个工业资本主义国家。但是，这些革命所释发的

不切实际的希望和原动力，亦即浪漫主义写作赖以存在的原动力，潜存着与新兴资产阶级统治的严酷现实的悲剧性矛盾。在英国，一种极端庸俗的功利主义迅速变成工业中产阶级的主导思想，崇尚事实，把人类关系归结为市场交换，认为艺术是不可获利的装饰而不予重视。早期工业资本主义无情的纪律，从根本上消灭了整个社区生活，把人类生活变成工资奴隶制，对新形成的工人阶级强化一种异化的劳动过程，并且把任何事情都转变为开放市场上的一件商品来理解。由于工人阶级对这种压迫的强烈抗议，由于对海峡彼岸革命的不安回忆仍然萦绕着他们的统治者，英国采取了粗暴的政治压迫，在浪漫主义时期的一段时间内，实际上把英国变成了一个警察国家。①

面对着这类力量，浪漫主义赋予“创造性想象”的特殊地位，可以看作远不是懒散的逃避主义。相反，“文学”现在好象是一块少有的飞地，在这里，被工业资本主义从英国社会表面抹去的创造性价值可以得到赞颂和证实。“想象的创作”可以用作非异化劳动的一种形象；直觉的、超验的诗的思想范畴，对那些被“事实”束缚的理性主义或经验主义的思想意识则可以提供一种活的批评。文学作品本身开始被看作一种神秘的有机统一体，与资本主义市场分裂的个人主义形成对照：它是“自发的”而不是理性的计算，是创造性的而不是机械的。因此，“诗”这个词

20

① 参见E·P·汤普森，《英国工人阶级的形成》（伦敦，1963），和E·J·霍布斯鲍姆，《革命时期》（伦敦，1977）。

不再单指一种专门的写作方式：它具有社会的、政治的和哲学的深刻含义，统治阶级听到它的声音有可能真的伸手摸枪。文学已经变成一种整体的可以选择的思想意识，而"想象"本身，象布莱克和雪莱那种情况，则变成一种政治的力量。它的任务是凭着艺术所包含的能量和价值来改革社会。大部分重要的浪漫主义诗人本身就是政治活动家，他们注意的是文学和社会责任之间的连续性而不是它们之间的对立。

然而，在这种文学激进主义里，我们已经可以开始察觉另一个我们更熟悉的重点：强调想象的主权和自治，强调它显著地摆脱了喂孩子或为政治公正而斗争之类的纯日常现实问题。如果"想象"的超验性质对乏味的理性主义是一种挑战，那么它也可以为作家提供一种令人鼓舞的、确定的、对历史本身的选择。实际上，这种与历史脱节反映了浪漫主义作家的真正地位。艺术象任何其他东西一样正在变成一种商品，而浪漫主义艺术家则比一个小商品生产者强不了多少；尽管他在修辞上的主张"代表着"人类，用人民的声音讲话并表达永恒的真理，但他越来越生活在一个不愿为预言家付高薪的社会的边缘。因此，浪漫主义作家美好热情的理想主义，在这个词的更多的哲学意义上来说同样是理想主义的。因为在实际上可能把工业资本主义改革成一个公正社会的社会运动里，作家没有任何正当的地位，所以作家便日益被推回到他自己创作思想的孤独之中。关于一个公正社会的看法，经常被转化成一种对早已逝去的古代"有组织的"英国的怀旧感。十九世纪晚期，

威廉·莫里斯把这种浪漫主义的人文主义用于工人阶级运动的事业，直到他那个时期，诗的想象和政治实践之间的鸿沟才大大缩小。①

在我们讨论的这个时期，现代"美学"或艺术哲学的兴起决非偶然。正是主要从这个时期，在康德、黑格尔、席勒、柯勒律治和其他人的作品里，我们才由继承得到我们当代关于"象征"和"美学经验"的概念，关于"美学一致"和作品独特性的概念。从前，男人和女人为了各种目的写诗、演戏或绘画，而另外一些人则以各种方式阅读、观看或参观。现在，这些具体的、历史上可以变化的实践活动，被归结为某种特殊的、神秘的才能，即所说的"美学"，而且一些新型的美学家还寻求揭开它内在的结构。并不是这种问题以前不曾提出，而是现在它们开始呈现一种新的意义。关于存在一种不变的、称作"艺术"的客体的假想，或者存在一种可以分离的、称作"美"或"美学"的经验的假想，大多是我们已经揭到的艺术完全脱离社会生活的产物。如果文学不再有任何明显的功能——如果作者不再是一个受雇于法庭、教会或者某个贵族保护人的传统人物——那么就可以把这个事实转变成文学的优势。整个"创造性"写作的要点是：它无用而光彩，"本身就是目的"，高尚地摆脱了任何污浊的社会目的。由于已经失

① 参见雷蒙德·威廉斯，《文化与社会，1780—1950》(伦敦，1958)，特别是第二章"浪漫主义艺术家"。

去了保护人，作家便在诗里发现了一种替代物。[①] 实际上，在与教堂是中世纪建筑物相同的意义上，《伊利亚特》对古希腊人不大可能是艺术，或者说安迪·沃霍尔[②]的作品对我们也不大可能是艺术；但是美学的效果会消除这些历史的差异。艺术摆脱了它常常卷身其中的物质实践、社会关系和思想意义，并且被提高到一种孤独的偶像的地位。

十八世纪末，美学理论的中心是半神秘的象征学说，[③]确实，对于浪漫主义来说，象征变成适于一切问题的万应灵药。在象征里，一系列在日常生活中觉得无法解决的矛盾——主体和客体、一般和特殊、感觉和观念、物质和精神，以及命令和自发之间的矛盾——都可以莫名其妙地得到解决。在这个时期，这些矛盾的明显存在并不令人感到奇怪。在一个可能把客观事物仅仅看作商品的社会里，客观事物显得死气沉沉，毫无生气，从制造或使用它们的人类主体分离开来。具体和一般似乎已分道扬镳：一种枯燥的理性主义哲学忽视特殊事物的感觉性质，而一种目光短浅的经验主义（当时英国中产阶级的"官方"哲学），则无力越过世界某些特定的片断，去注视任何它们可以构成的整体画面。社会进步的原动、自发的能量会得到鼓励，

22

---

① 参见简·P·汤普金斯，《历史里的读者：文学反应的改变形式》，载简·J·汤普金斯编的《读者反应批评》（巴尔的摩和伦敦，1980）。

② 安迪·沃霍尔（Andy Warhol，1930-），美国艺术家、电影制作人。——译注

③ 参见弗兰克·科默德，《浪漫主义形象》（伦敦，1957）。

但要通过一种有约束力的社会秩序来限制它们潜存的无政府主义力量。象征把运动和静止、动荡的内容和有机的形式、思想和世界融合在一起。它的物质的主体是一种绝对精神真理的媒介，通过直观而不是费力的批评分析过程来理解。在这种意义上，象征以一种不容置疑的方式把这种真理纳入脑海：不论你是否看到这点。它是一种非理性主义的关键，一种阻碍理性批评探索的先发制入的方式，从那以后在文学理论中一直十分活跃。它是一个“单元的”东西，要剖析它——折开来看看它怎样起作用——几乎象寻求分析三位一体的圣父、圣子、圣灵一样地亵渎。所有它的各个部分都自然地一起为共同利益而发生作用，每一个都处于它的从属的地位；因此，在十九世纪和二十世纪，看到象征或文学制品本身经常被用作人类社会本身的一种理想模型并不令人感到惊奇。只要下层社会忘掉他们的不满，为了全体的利益齐心协力，那么大部分令人厌烦的骚动便可以得到避免。

正如我希望已经表明的那样，把“文学和意识”作为两个分开而又相互联系的现象来谈，在某种意义上是非常必要的。文学，就我们所继承的这个词的意思来说，是一种意识。它与社会权力问题有着最密切的关系。不过，如果读者仍然不能确信的话，叙述一下十九世纪后期文学出现的情况也许是更有说服力的证明。

关于十九世纪后期英文研究的发展，如果有人被要求提供唯一的一种解释，他至少可以回答：“宗教的失败。”

到维多利亚王朝中期，这种在传统上可信赖的、非常有力的意识形式，深深地陷入困境。它不再赢得大众的感情和精神，并且在科学发明和社会变化的双重冲击之下，它从前不容置疑的控制地位面临着消失的危险。这使维多利亚时期的统治阶级特别忧虑不安，因为从各种理由来说宗教都是一种极其有效的思想意识的控制形式。象所有成功的思想体系一样，它的作用远不是靠清晰的概念或系统阐释的学说，而是靠形象、象征、习惯、仪式和神话。它是感情方面的，从经验出发的，本身与入类主体最深的无意识根源纠缠在一起；而且，任何不能与这种根深蒂固的、超理性的恐惧和需要相结合的社会意识，如 T.S. 艾略特所了解的那样，都不可能持续长久。此外，宗教能够在每一个社会层面上发生作用：如果说对于知识界的精英存在一种宗教教义的曲折变化，那么对于大众也存在一种虔诚的宗教烙印。它提供一种绝妙的社会“粘合剂”，把虔诚的农民，有知识的中产阶级的自由主义者，以及神学知识分子，都包容在一个单独的组织之内。它的思想意识的力量在于它把信仰具体化成实践的能力；宗教是圣餐杯的共用，丰收的祝福，而不仅仅是关于圣餐中耶稣血肉同在论或对圣母的最高崇敬的抽象论证。它的终极真理，象由文学象征转达的那些一样，合适地拒绝理性的证明，并因此它们的主张变得绝对正确。最后，至少就它在维多利亚时期的形式面论，宗教是一种抚慰的力量，它鼓励逆来顺受、自我牺牲和内心生活的忏悔。难怪维多利亚时期的统治阶级不能泰然地对待这种意识表达方式的不祥的消亡。

但幸运的是，还有另一种非常相似的表达方式：英国文学。牛津大学早期的英国文学教授乔治·戈登，在他的就职演讲中评论说："英国得了病，……英国文学一定要救它。教会（照我的理解）已经失败，社会医治缓慢，因此英国文学现在有三重作用：我认为它仍然给我们以享受和教育，但同时，也是更重要的，它拯救我们的灵魂，治愈这个国家。"[①]戈登的话是在我们这个世纪说的，但它们在维多利亚时期的英国却引起了广泛的反响。有一种惊人的想法认为，如果十九世纪中期的思想意识没有这种戏剧性的危机，我们今天便不可能有这么多简·奥斯汀的参考书和对庞德的阅读指导。由于宗教渐渐地不再提供把动荡的阶级社会融合在一起的社会"粘合剂"、感情价值和基本神话，"英国文学"便构成了一种把这种思想意识的重担从维多利亚时期继续下去的主体。这里关键的人物是马修·阿诺德，他对他的社会阶级的需要总是超自然的敏感，而且令人可爱地老老实实承认如此。按照阿诺德的认识，社会的迫切需要是"希腊化"或培养无知的中产阶级，因为他们已经证明无力用一种适当的丰富而敏锐的思想意识来加强他们的政治和经济力量。要做到这点，可以向他们灌输某些贵族的传统方式，因为阿诺德敏锐地察觉到，这些贵族在英国正在失去他们作为统治阶级的地位，但他们

① 转引自克里斯·鲍迪克：《英国文学研究的社会使命》（未出版的语文学博士论文，牛津，1981），第156页。我非常感谢这篇杰出的论文，后来出版的书名是《英国文学批评的社会使命》（牛津，1983）。

有一些思想意识上的资力却可以帮助他们的中产阶级主人。通过把中产阶级与"他们国家最优秀的文化"联系起来，国立学校将赋予他们"一种伟大和高尚精神"，而这些阶级的思想状况本身，"目前还不足以传授这种精神。"①

但是，这种机动的真正妙处在于它在控制和结合工人阶级方面将取得的结果：

> 对于一个感情格调和精神威严应该降低或削弱的国家来说，这自然是一场严重的灾难。如果我们考虑到中产阶级保持他们现在的情况，以其狭隘、粗浅、无知、乏味的精神和文化几乎肯定不能塑造或同化低于他们的大众，那么这场灾难就显得更加严重，因为这些大众的同情心目前实际上比他们的同情心还要广泛和自由。他们来了：这些大众，急于占有这个世界，急于从他们自己的生活和活动获得更鲜明的意义。在他们这种不可约束的发展里，他们自然的教育者和引导者是那些直接高于他们的人，即中产阶级。如果这些阶级不能赢得他们的同情，或者对他们加以指导，那么社会就会堕入无政府状态的危险。②

---

① 《法国的普及教育》，载R·H·苏波编的《民主教育》（安纳珀，1962），第22页。

② 《法国的普及教育》，载R·H·苏波编的《民主教育》（安纳珀，1962），第22页。

阿诺德有着令人喜欢的坦诚：他毫不矫饰地认为，对工人阶级实施教育一定主要为了他们自己的利益，或者用他最喜欢的话说，他对他们精神条件的关心一点也“不带偏见”。用二十世纪一个赞成这种看法的人的毫不令人怀疑的更老实的话来说：“拒绝让工人阶级的儿女共享非物质的东西，他们很快便发展成以某种威胁来要求物质共产主义的人。”①如果不抛给大众一些小说，他们便可能建起一些街垒来进行反抗。

文学在好几个方面都是适于这种思想意识计划的合适的候选对象。作为一种自由的、“人性化”的追求，它可以为政治偏执和意识极端主义提供一种有效的矫正方法。就我们所知，既然文学处理的是普遍的人类价值，而不是诸如内战、压迫妇女或对英国农民的剥夺这类历史琐事，所以它有助于从宏观上处置工人阶级对良好的生活条件或更多地控制生活的微少要求，而且甚至可能幸运地使他们在对永恒的真和美的富于远见的沉思中忘却这样的问题。正如一本维多利亚时期的英文教员手册所指出的，英国文学有助于“促进各阶级之间的同情和相互了解”；另一位维多利亚时期的作家也说，文学“打开了一个宁静光明的真理区，在这里，一切人都可以进行会见和讨论”，“脱离人类低层生活的忧虑、交易及争论的腾腾烟雾和喧闹骚

① 乔治·桑普森，《为英文而英文》（1921），转引自鲍迪克《英国文学研究的社会使命》，第153页。

动”。[①]文学用多元论的思想和感情的习惯来训练大众，说服他们承认除了他们自己的之外还存在另一种观点——即他们的主人观点。它向他们传递资产阶级文明的精神财富，引起他们对中产阶级成就的尊重，而且，因为阅读是一种独立的思考活动，它还会在他们身上抑制任何对集体政治行动的破坏性倾向。它赋予他们一种对自己的民族语言和文学的自豪感：如果贫乏的教育和延长工作时间妨碍他们自己生产文学名作，那么想到他们同类中的其他人——英国人——已经写出名作他们也感到高兴。按照1891年写的一篇关于英国文学的论文，人民“需要政治的文化，这就是说，在他们与国家的关系方面，在他们与公民责任的关系方面，他们需要教育；他们还需要通过生动有趣的传说和历史对英雄与爱国典范的描写，从感情上获得深刻的印象。[②]而且，所有这一切的获得都无需付出教他们古典文学的代价和劳动：英国文学是用他们自己的语言写的，因此对他们十分适用。 26

象宗教一样，文学基本上靠感情和经验发生作用，因此极为适合完成宗教中断了的思想意识任务。实际上，到我们这个时代，文学已经完全变成了与分析思想和概念探索相对的东西：鉴于科学家、哲学家和政治理论家陷入单

---

① H·G·罗滨逊，《论教育工作中英国古典文学的用途》，《麦克米兰杂志》第11期（1960），转引自鲍尔迪克，《英文研究的社会使命》，第103页。

② J·C·科林斯，《英国文学研究》（1891），转引自鲍迪克，《英国文学研究的社会使命》，第100页。

调的推论研究，文学的学者占据了更受珍视的感情和经验领域。谁的经验和什么样的感情，这是个不同的问题。从阿诺德开始，文学成了“意识形态教条”的敌人，这是一种很可能使但丁、密尔顿和蒲柏感到震惊的态度；信念的真伪，例如黑人劣于白人这样一些信念的正确与否，已经不如人们对它们可能有的体会重要。当然，阿诺德有他自己的信念，虽然象其他每个人一样，他认为自己的信念是推理的看法而不是意识形态的教条。甚至如此，文学的任务也不是直接传递这样的信念——例如，公开论证说私有财产是自由的保障。相反，文学应该传送“永恒的”真理，从而把大众从他们眼前的信条引开，在他们身上培育一种容忍和慷慨精神，并因此保证私有财产的延续。正如在《文学与教条》和《上帝与“圣经”》里，阿诺德力图把令人为难的基督教教义的条条融化成诗的、具有启示性的响亮的声音一样，中产阶级思想意识的药丹也会因文学之糖而变甜。

另外一种看法认为文学的“经验”性质在意识形态方面也非常适宜。因为“经验”不仅是思想意识的故土，是它扎根最深的地方，而且以其文学的形式还是一种想象的经验的自我实现。如果你没有金钱和时间到远东访问——除了可能作为英帝国主义雇佣军的一名士兵——那么你总是可以通过阅读康拉德或吉卜林的作品而得到第二手的“经验”。实际上，按照某些文学理论，这甚至比漫步曼谷更加真实。人民大众真正贫乏的经验，一种因他们的社会条件而产生的贫乏，可以通过文学来补足；并非努力改变这些条件（在这方面阿诺德是值得赞扬的，他比大多数

企图继承他衣钵的人都做得更彻底），而是你可以通过把《傲慢与偏见》交给他们，使他们在想象中实现自己对更丰富生活的渴望。

另外，值得注意的是，"英国文学"作为一门学科并不是首先在大学里制度化的，而是在工程学院、工人的学院和广泛的循回演讲里制度化的。[1]英国文学实际上是穷人的杰作——是为那些在迷人的公立学校和牛津剑桥圈子之外的人提供廉价的"自由"教育的一种方式。从一开始，在F.D.莫里斯和查尔斯·金斯莱这类"英文"先驱者的作品里，重点强调的就是社会阶级之间的团结，培养"更广泛的同情"，灌输民族的骄傲，以及传播"道德的"价值。最后这一点——在英国文学研究中仍然是鉴别的标志，而且常常是使其他文化中的知识分子感到茫然的根源——是思想意识方面的一个基本部分；实际上，"英国文学"的兴起多少有些伴随着"道德"一词本意的历史变化，关于这一点阿诺德、亨利·詹姆斯和F.R.利维斯都做过重要的批评说明。道德不再被理解为一种公式化的规则或明确的伦理系统：它是对整个生活本身的性质，对人类经验中隐晦的、差别细微的特点的一种敏感的成见。换一种说法，也可以认为它意味着旧的宗教意识已经失去了它们的力量，一种更敏感的道德价值的交流，一种靠"戏剧性的

---

[1] 参见莱昂内尔·高斯曼，《文学与教育》，载《新文学史》第八卷第二期，1982年冬季号，第341—371页。亦可参见D·J·帕尔默，《英国文学研究的兴起》（伦敦，1965）。

规定，"而不是靠令人讨厌的抽象来发生作用的交流，已经因此而取而代之。因为这些价值在任何地方都不如在文学里更引人注目，使人象头上受到打击那样确确实实感到"亲自的经验"，所以文学成了不仅仅是道德意识的一种陪衬；它本身就是现代的道德意识，这在 F.R. 利维斯的作品里得到了非常生动的证实。

在"英国文学"大放光彩的维多利亚时期的社会里，工人阶级并非是唯一受压迫的阶层。一位皇家专门调查委员会的证人 1877 年反映，英国文学这门学科可以被认为适合"女人……和〔……〕成为教员的第二、第三等人。"① 英国文学的"软化"和"人性化"的结果——早期的赞助者常用的说法——属于现存的、明显属于女性的意识范畴。在英国，英国文学的兴起与高等教育机构逐渐地、勉强地接收妇女是并行的；并且，由于英国文学是一种负担不重的事物，关心的是美好的感情而不是真正学院"学科"更男子气的题目，所以它似乎是非常适合女人接受的某种无标题的东西，而女人则绝对被排斥于科学和专业之外。剑桥大学第一位英国文学教授阿瑟·基勒·寇奇爵士，在一个听众大部分是妇女的大厅里演讲时，常常用"先生们"这个词开始。虽然现代男性演讲者可能已经改变了他们的方式，但使英文成为适于女人读的大学普设课程的意识条件却并未改变。

不过，如果英文有其女性的一面，随着本世纪的到来

---

① 转引自高斯曼，《文学与教育》第 341—342 页。

它也取得了男性的一面。在英国，英文学术地位确立的时代也是高度帝国主义的时代。由于英国资本主义受到新兴竞争对手德国和美国的威胁并逐渐被后者超过，过量资本追逐过少的海外领地，这种卑鄙无耻的争夺在1914年第一次帝国主义世界大战中达到了顶点，引起了对民族使命感和统一感的迫切需要。英文研究中至关重要的是英国文学而不是英语文学：我们“伟大的民族诗人”莎士比亚和密尔顿，通过研究他们的人道主义作品可以重新认识那种“有机的”民族传统和统一性。在这个时期和二十世纪初，教育机构的报告和官方对英文教学的调查，充满了对伊利莎白时期英国“有机”社会的怀旧的回顾，因为在伊利莎白时期的英国，贵族和平民在莎士比亚剧场里找到一个共同汇合的地方，而在今天仍然有可能重新出现这种局面。并非偶然的是，这方面最有影响的政府报告之一《英国的英文教学》的作者，不是别人而恰恰是亨利·纽勃尔特——一个不重要的侵略主义诗人和作恶者，他写出了不朽的诗行“加油！加油！遵守比赛规则！”克里斯·鲍迪克曾经指出维多利亚时期把英国文学纳入文职人员考试的重要性：用这种对他们自己文化财富的总看法适当地武装起来，英帝国主义的文职人员可以怀着一种民族统一感安全地到海外去，并且能够向嫉妒他们的殖民地人民显示那种文化的优越。①

29

英文这门适于妇女、工人和那些希望对国民施加影响

---

① 参见鲍迪克，《英文研究的社会使命》，第108—111页。

的人的学科，花了很长时间才渗透到牛津和剑桥的统治阶级政权的堡垒。英文是一种随着学院学科的发展而暴发的业余性事物，很难以平等的条件与严格的大学科或哲学对抗；既然每一个有教养的英国人，无论如何都在业余时间读他自己的文学，那么有什么理由要对它做系统的研究呢？两个古老的大学都对这种令人苦恼的业余爱好者的学科进行了激烈的反复争论：大学一门学科的定义是指能考试的东西，既然英文只不过是关于文学趣味的闲谈，所以很难知道如何使它非常勉强地成为一门学术研究。也可以说，这是与后来有效地得到解决的英文研究相关的少数问题之一。第一个牛津大学的真正"文学"教授沃尔特·拉雷爵士对他的学科所表现的轻蔑必须被认为是可信的。[①]直到第一次世界大战拉雷一直担任他的职务多年；战争的爆发使他放弃了女性的文学奇想，投笔从事某些更富男子气的写作——战争宣传，因此他感到获得了解脱，这在他的作品中表现得非常明显。唯一有可能证明英文在古老的大学存在合乎道现的方式，是有系统地把它误解为古典文学；但是古典学者决不愿意让这种对他们的可怜模仿出现在周围。

如果第一次世界大战大体上结束了沃尔特·拉雷爵士的轻蔑，向他提供了一种英雄的统一性，更好地符合了他那伊利莎白时期的同样的一致性，那么这同时也标志着在牛津大学和剑桥大学英国文学研究取得了最后胜利。英国文学最有力的对抗者之一——语言学——与日耳曼语的影

① 参见鲍迪克，《英文研究的社会使命》，第117—123页。

响有着非常密切的关系；而且，由于英国正好经历一场与德国的大战，所以很可能对古典的语言学进行诽谤，说它是笨重的条顿人的胡说形式，任何一个自尊的英国人都不应与它发生联系。[①]英国对德国的胜利意味着一种民族骄傲的复兴，一种必然有助于英国文学事业的爱国主义的高涨；但同时，战争的深刻创伤，它对从前每一种文化设想的几乎无法容忍的怀疑；引起了一种"精神饥饿"，正如 30 一位当代评论家所描述的，对于这一点诗似乎可提供一个答案。如果我们把大学的英国文学研究（至少部分地）归功于一种毫无意义的屠杀，那肯定是一种受指责的看法。大战扼杀了统治阶级的修辞学，结束了某些英国曾赖其繁荣的、更刺耳的沙文主义形式：在韦尔弗雷德·欧文之后可能不会再有沃尔特·拉雷之类的人物。英国文学靠战时民族主义而获得力量；但它也表现了在英国统治阶级一方对精神解决的探索，因为他们的统一感严重地受到动摇，他们的心理永远留下了他们所忍受的恐惧的伤痕。文学既是安慰也是重新肯定，是一个熟悉的领域，在这个领域里英国人可以重新聚集，既对历史的梦魇进行探讨，同时也找出某种可能的选择。

剑桥大学新学科的设计者基本上是单独的个人，他们可以不承担把工人阶级中的英国人引向极端的罪孽。F. R. 利维斯曾经在前线当卫生员；奎妮·多萝茜·罗思，即后

① 参见弗朗西斯·穆尔赫思，《"细读"的时刻》（伦敦，1979）第20—22页。

来的奎妮·多萝茜·利维斯，从未上过战场，战争爆发时她毕竟还是个孩子。I. A. 理查兹毕业后参加了军队；这些先驱的著名的学生，威廉·燕卜荪和 L. C. 奈茨，1914 年也都还是孩子。再者，英国文学的倡导者基本上都出身于反对把英国引向战争的社会阶级。F. R. 利维斯是乐器商的儿子，Q. D. 罗思是布商和内衣商的女儿，I. A. 理查兹则是柴郡一位工厂经理的儿子。英国文学变得时髦起来不是靠在老大学里当早期文学教授的贵族艺术爱好者，而是靠地方小资产阶级的后代。他们是首次进入传统大学的一个社会阶级的成员，能够用一种阿瑟·基勒·寇奇的追随者所不能的方式，对表达其文学判断的社会设想进行鉴别并提出挑战。他们当中任何人都没有基勒·寇奇那种由于纯文学教育而产生的偏颇和不利；F. R. 利维斯从历史转到英文，他的学生 Q. D. 罗思在心理学和文化人类学的基础上转搞文学。I. A. 理查兹曾经受过精神和心理科学方面的训练。

在把英文改变成一门严肃学科的过程中，这些男人和女人摧毁了战前上层阶级一代人的设想。在英文研究里，没有一个后继的运动接近于恢复他们立场中的那种勇气和激进主义。在二十世纪二十年代初期，为什么偏偏英国文学值得研究极不明确；但到三十年代初期，它变成了一个为什么值得在其他事情方面浪费你的时间的问题。英国文学不仅是一门值得研究的学科，而且是最高文明化的追求，是社会构成的精神实质。英国文学远不是某种选修学科，而是一个竞技场，在这里，人类存在的最根本的问

题——作为一个人意味着什么，与其他人的重要关系有什么意义，脱离最根本价值的生命核心而生活会怎么样——全都被生动地实现出来，并且被变成最深入研究的课题。“细读”是利维斯夫妇1932年发起的批评杂志的名称，而其执著于英国文学研究中的道德中心论，即它们与整个社会生活性质的关系，则仍然有待于突破。不论《细读》是“失败”还是“成功”，不论人们对文学机构中反利维斯的偏见和“细读”运动本身的尖刻性之间的摇摆怎样论证，事实仍然是，今天英国的英国文学学生是“利维斯的信徒”，不论他们是否认识到这点，他们不可避免地受到了那次历史性干预的影响。今天，没有必要再作一个挂标签的利维斯信徒，就象没有必要再作一个挂标签的哥白尼信徒一样：在英国，那种趋势已经进入英国文学研究的血流，宛如哥白尼重新建立了我们的天文信仰；它已经变成了一种自发批评的智慧形式，象我们确信地球围绕太阳旋转一样根深蒂固。“利维斯争论”实际上已经消失，这也许是《细读》胜利的一个重要标志。

利维斯一派认为，如果使阿瑟·基勒·寇奇这类人获胜，文学批评就会被抛进毫无内在意义的历史边翼，与一个人是喜欢土豆还是喜欢西红柿的问题相差无几。而对这种怪诞的“趣味”，他们强调严厉批评分析的中心地位，对“书页上的文学”严格注意。他们这样主张不仅仅是由于技巧上或美学上的原因，而且还因为它与现代文明的精神危机有着最密切的关联。文学的重要性不仅在于它本身，而且还因为它集中了现代“商业”社会里到处处于守势的 32

创造性力量。在文学里，也许只有在文学里，才明显地、活生生地感到对语言的创造性运用，与"大众社会"里明显存在的语言和传统文化的庸俗贬值形成对照。一个社会的语言性质，是那个社会个人和社会生活性质的最有力的标志：一个不再重视文学的社会，是致命地拒绝了曾经创造并保持最佳人类文明的推动力的社会。在英国十八世纪的文明方式里，或者在十七世纪"自然的"、"有机的"农业社会里，人们可以看出一种活生生的感性形式，而没有这种感性形式现代工业社会便会衰退和灭亡。

在二十世纪二十年代后期和三十年代，作为剑桥大学某一类型的英文学生，一定会卷入这种对工业资本主义最不重要的特征所做的轻率而有争论的攻击。值得了解的是，作为一个英文学生不仅有用，而且是人们可以想象的最重要的生活方式——人们以自己的谦虚方式尽力阻止二十世纪社会返回十七世纪英国"有机组织的"社区，人们在文明本身最进步的顶点运动发展。那些谦卑地来到剑桥大学期望读一些诗或小说的人，很快就会消除神秘的感觉：英文不仅是许多学科中的一种，而且是一切学科中最重要的学科，远远优于法律、科学、政治学、哲学或历史。《细读》勉强承认这些学科有自己的地位；但这是由文学检验标准来确定的地位，而文学不太象是一种学院的学科，而更多的是一种与文明本身命运相连的精神探讨。《细读》以惊人的勇敢，以批评从未摆脱其影响的方式，重绘了英国文学的地图。在这个地图上，主要的大路经过了乔叟、莎士比亚、琼生、詹姆士一世时期的诗人和玄学派诗人、

班扬、蒲柏、S. 约翰逊、布莱克、华兹华斯、济慈、奥斯汀、乔治·艾略特、霍普金斯、亨利·詹姆斯、约瑟夫·康拉德、T.S. 艾略特和 D.H. 劳伦斯。这就是"英国文学"：斯宾塞、德莱顿、王政复辟时期的戏剧、笛福、菲尔丁、理查逊、斯特恩、雪莱、拜伦、丁尼生、布朗宁、大多数维多利亚时期的小说家、乔依斯、伍尔夫和大部分 D.H. 劳伦斯之后的作家，构成了"B级"的道路网，穿插着许多困难的死路。狄更斯最初走了出来，然后又陷了进去；"英国文学"包括两个半女的，艾米丽·勃朗特算是一种边缘情况；几乎所有英国文学作家都是保守派。[33]

如果抛开纯粹的"文学"价值，《细读》坚持认为，人们怎样评价文学作品与对历史和社会整体的深入评价有着深刻的关系。而对着把解剖文学原文看作粗蛮无礼、等于严重伤害文学整体的批评态度，它鼓励对这种神圣不可侵犯的对象进行最严格细致的分析。由于受到自鸣得意设想的威胁，即设想任何用高雅英文写的作品都多少与其他任何作品一样优秀，所以《细读》坚持在不同文学性质之间做最严厉的区分：有些作品"为生活而写"，而另外有些肯定不是。利维斯对传统批评中的逃避性唯美主义深感不安，因此他早年就看出有必要提出社会和政治问题：他甚至在某一点上谨慎地接受一种经济共产主义的形式。《细读》不仅是一份杂志，而且是一次道德和文化改革运动的焦点：它的信徒们去到学校和大学，在那里进行斗争，通过文学研究培育那种丰富的、复杂的、成熟的、有辨别力的、精神上严肃的反应（全都是《细读》的关键用语），

这种反应把个人武装起来，在一个充满拙劣的传奇故事、异化的劳动、陈腐的广告和庸俗化的宣传工具的机械化社会里，使他们生存下去。

我讲“生存下去”，因为除了利维斯短期内玩弄过“某种经济共产主义的形式”之外，对于真正要改变这个社会从未有过任何严肃的考虑。这不大是一个寻求改变产生这种枯萎文化的机械化社会的问题，而是寻求怎样经受这种社会的问题。在这个意义上，人们可以宣称，《细读》从一开始就承认失败了。它所考虑的唯一改变形式是教育：通过把自己安插在教育机构里，细读者希望在从这里或那里挑选的个人身上发展一种丰富的、有机的感性，然后这些人可以把这种感性传给他人。在这种对教育的信仰方面，利维斯是马修·阿诺德的真正继承者。但是，因为这种个人肯定很少，所以如果“大众文化”有暗中为害的结果，那么唯一真正的希望是，一个准备战斗的受过教育的少数，可以保持文化的火炬在当代的荒原上燃烧，并通过他们的学生把火炬传给后代。至于教育具有阿诺德和利维斯所说的改良作用，实在有理由加以怀疑。教育毕竟是社会的一个部分，而不是对社会的一种解决办法；正如马克思曾经问过的，谁对教育者进行教育呢？但是，《细读》采取了这种理想主义的“解决办法”，因为它不愿意认真考虑一种政治的解决。用你的英文课提醒学生注意广告的处理或流行报刊的贫乏语言是一项重要的任务，而且肯定比让他们记熟《轻骑旅的进攻》更加重要。实际上《细读》使这样的“文化研究”成了英国最持久的成就之一。然而也有

可能向学生指出，广告和流行报刊由于利润的动机只能以它们当前的形式存在。“大众”文化并不是“工业”社会不可避免的产物，而是一种特殊形式的工业主义的结果；这种工业主义组织生产不是为了实用而是为了利润，它自己关心的是什么能够销售而不是什么具有价值。没有理由认为这样一种社会秩序不可改变；但必要的变化远远不是对《李尔王》的敏锐阅读所能实现的。整个《细读》的计划既激进得可怕，又确实非常荒诞。正如一位评论家所敏锐地指出的，有人认为西方的衰落可以通过仔细阅读来避免。[1]是不是真的*文学*可以阻止工业劳动和流行报刊的庸俗风气所带来的压抑的后果？认为通过读亨利·詹姆斯人们便成为文明精神的先锋无疑是令人鼓舞的；但是，对于所有那些不读亨利·詹姆斯的人，那些甚至不曾听说过詹姆斯的人，那些无疑到死都感到满意而毫不在乎他是否存在的人，情况又怎么样呢？这些人肯定构成社会的压倒多数；是不是他们精神麻木、人性陈腐、想象枯竭？这里人们也许谈的是自己的父母和朋友，因此有必要谨慎一些。这些人当中有许多看起来精神严肃，非常敏感；这些人没有表现出任何要去杀人、掠夺和抢劫的特殊倾向，并且，即使他们有这种倾向，也不可能把这点归因于他们没有读过亨利·詹姆斯。《细读》的情况必然属于杰出人物统治论：它暴露了对不够幸运、未能在唐宁学院读英文的

---

① 参见伊恩·魏特，《F.R. 利维斯，“细读”运动及其危机》，载乔恩·克拉克编的《英国三十年代的文化和危机》(伦敦，1979)，第48页。

那些人的能力的极度无知和怀疑。“普通人”似乎是可以接受的，如果他们是十七世纪的牧人或者“有生气”的澳大利亚丛林居民。

不过也还有另一个问题，或多或少是这个问题的反面。因为如果那些不能辨认诗文连贯词意的人并非全都平庸粗俗，那么能够辨认诗文连贯词意的人也并不全都精神纯洁。许多人确实埋头于高级文化，但是在《细读》诞生后大约十年，它表明这并没有阻止他们某些人参与在中欧监管杀害犹太人这样的活动。利维斯派的批评力量在于它能够对为什么读文学作品这个问题提供一个答案，而沃尔特·拉雷爵士却不能。简单地说，这个答案就是它使你成为一个更完美的人。没有什么理由能比那更有说服力了。《细读》创刊几年以后，当盟军开进集中营，俘获曾经用歌德的作品消磨他们空闲时间的指挥官时，便出现了有人要做某种解释的情况。如果阅读文学作品确实使你成为一个更完美的人，那么它也很难直接达到能够想象的最满意的状态。也许可以探讨英国小说的“伟大传统”，相信这样做时你在提出一些根本的价值问题——与那些在工业资本主义工厂里做无益劳动而被耗尽精力的男人和女人的生活有密切关系的一些问题。但也可以认为，你正在有害地脱离这样的男人和女人，他们可以慢慢地认识一种诗的连贯词意怎样表现一种身体平衡的运动。

这里，英文设计师们的下层中产阶级出身也许不无关系。由于不落俗套、朴实、努力和诚心诚意，细读者不难区分什么是早期充斥老牌大学文学教授职位的上层社会英

36

国绅士的浅薄的业余活动。这些绅士们和他们是不一样的：他们不是店主的儿子或布商的女儿特别乐于尊敬的人，作为社会的精华他们曾把下层中产阶级排斥于老牌大学之外。但是，如果下层中产阶级对居于他们之上的没落贵族怀有深刻的敌意，那么他们也会极力使自己区别于位于他们之下的工人阶级，即一个他们经常有危险降入其行列之中的阶级。《细读》产生于这种社会的矛盾心理：在文学学院的体制方面十分激进，但对人民大众却具有小集团的排外思想。它极其关心"标准"，以此向浅薄地涉猎艺术的贵族发难——这些贵族认为沃尔特·萨威治·兰道尔以其自身的方式很可能完全象约翰·密尔顿一样具有魅力；同时，它也对每一个试图挤进这个行业的人提出彻底的检验。其好处是目的的坚定单一，既不受品酒之类琐事的干扰，也不受"大众"平庸的影响。其损失则是一种极其顽固的孤立主义：《细读》变成了处于守势的精华，象浪漫主义作家那样，自认为是"中心"而实际上是外围，相信自己代表"真正"的剑桥而真正的剑桥正忙于否定它的学术地位，觉着自己是文明的先锋而却又怀旧地赞美十七世纪被剥削的农业工人的有机整体。

正如雷蒙德·威廉斯所评论的，关于有机社会的唯一确定的事实，是它已经永远消失。[①]有机社会只是为痛斥现代工业资本主义机械化生活的合适的神话。由于不能对这种社会秩序提出一种政治的选择，细读者便提出了一种

---

① 参见《乡村和城市》（伦敦，1973），第9—12页。

“历史的”选择作为代替，就象他们之前浪漫主义作家所做的那样。当然，他们坚持认为，不存在任何文学重返黄金时代的事情，正如几乎每一个曾坚持某种历史乌托邦主张的英国作家，一向要小心行事。对于利维斯的信徒来说，有机社会的阴魂不散之处，在于对英文语言的某些用法。商业社会的语言抽象而枯燥：它已经失去与活的感觉经验来源的联系。但是，在真正的“英文”写作里，语言“具体地表现了”这种感觉到的经验：真正的英国文学词汇丰富、复杂、有趣而独特，并且最好的诗歌，如果用稍微幽默的说法，在大声朗读时听起来象嚼苹果一样。这种语言37的“健康”和“生动”，是“合情合理的”文明的产物：它体现一种已经历史地消失了的创造性的整体，而阅读文学作品则因此是恢复与人的自身存在根源的关键联系。在某种意义上说，文学是一种完全属于它自身的有机社会：它很重要，因为它完全是整个社会的一种意识。

利维斯之类对“基本英文性”的信念——即深信某些英文比另一些更是英文——是小资产阶级对上层社会沙文主义的看法，这种看法最初曾帮助英文确立了它的地位。1918年以后这种强烈的侵略主义不再那么明显，因为退役下来的和国家资助的中产阶级学生开始把牛津剑桥的精神气质渗透到公立学校，“英文性”成了对侵略主义的一种更谦虚、朴实的替代形式。英文作为一门学科，在一定程度上是英国文化范畴之内阶级情调逐渐变化的一个分支：“英文性”并不怎么象是帝国主义情绪的强烈表现，倒更象是英国的乡村舞蹈；是乡村的、民众的、地方性的

而不是都市和贵族的。然而，如果它在一方面指责沃尔特·拉雷爵士某个追随者的温和设想，它在另一方面也就参与了这些设想。它是由新的社会阶级调整了的沙文主义，这个新的阶级稍微有些紧张地认为自己植根于约翰·班扬的"英国人民"，而不是植根于一个势利的居统治地位的特权阶层。他们的任务是保护莎士比亚英语的强大生命力，使之免受《每日先驱报》和招致不幸的语言的影响，例如法语，其中的词不能具体地表现它们自己的意思。这种语言的整个概念依赖于一种天真的拟态：其理论是，词在处理事物的具体情况时最有力量，因此根本就不再是词。语言会异化或退化，除非它充满实际经验的自然结构，浸透现实生活的丰沛甘汁。由于这种对基本英文性的深信不疑，拉丁文的或字面上脱离现实的作家（密尔顿、雪莱）可能被排斥出去，而头等重要的地位则赋予"戏剧性的具体的"作家（多恩、霍普金斯）。毫无疑问，可以把这种文学区域图的重新绘制仅仅是看作一种有争议的关于传统的"建设"；它来自确定的意识偏见：认为这样的作家恰恰显示出英文性的本质。

事实上，在其他的地方，文学地图已经在由一批对利维斯影响巨大的批评绘制。1915年，T.S.艾略特来到伦敦，他是圣路易斯一个"贵族"家庭的儿子，其文化领袖的传统作用正在被本国的工业中产阶级削弱。[1]象《细读》 38

① 参见加布里尔·皮尔逊，《艾略特：一个美国人对象征主义的运用》，载G.马丁编的《对艾略特的观察》（伦敦，1970），第97—100页。

那样，由于受到工业资本主义精神匮乏的打击，艾略特在旧的美国南方生活中看到了一种选择——也是另一种逃避性的有机社会的预选对象，在那里，血缘关系仍然有一定的意义。文化上错了位，精神上无法继承，于是艾略特来到英国，并且用那种被正确地描写为"本世纪可能产生的文化帝国主义的雄才大略"，[①]开始就它的文学传统进行大规模的拯救和破坏工作。玄学派诗人和詹姆士一世时期剧作家的地位突然升高；密尔顿和浪漫主义作家被粗暴地打了下去；遴选的欧洲作品，包括法国的象征派，被引进英国。

与《细读》的情况相似，这远不仅仅是一种"文学的"重新评价：它完全反映了对英国历史的一种全面的政治理解。十七世纪初期，当君主专制政体和英国国教仍然兴盛的时候，约翰·多恩和乔治·赫伯特（两人都信保守的英国国教）这样的诗人表现出一种感性的统一，一种思想和感情的自然融合。语言直接与感觉的经验联系，理智处于"感觉的末端"，而获得一种思想就象闻一朵玫瑰花一样真实。到那个世纪末，英国文学已经失去了这种天堂般的处境。一次动乱的内战砍掉了国王的首级，下层阶级的清教主义使国教瓦解，而引起现代非宗教社会的种种力量——科学、民主、理性主义、经济不干涉主义——则正在蒸蒸日上。接着，大约从安德鲁·马韦尔以后，情形如落山之势，日日衰落。虽然艾略特不清楚确切的时间，但在十七世纪某个时候，出现了一种"感性的分裂"：思想不

① G. 马丁，《对艾略特的观察》前言，第 22 页。

再象闻花，语言松散了与经验的联系，结果是密尔顿的文学灾难，他把英文语言搞成了麻木枯燥的仪式。当然，密尔顿也是一个清教徒的革命者，这也许与艾略特的厌恶并非毫无关系；实际上，他是英国伟大的反国教激进传统的一部分，而这种传统产生了 F.R. 利维斯，因此利维斯急急忙忙赞成艾略特对《失乐园》的评价便特别具有讽刺意味。密尔顿之后，英文的感性进一步分裂成两个不相干的部分：一些诗人有思想而无感觉，另一些则有感觉而无思想。英国文学退化成浪漫主义文学和维多利亚女王时期文学：到这个时候，"诗的天才"、"个性"和"灵光"等左道邪说占据了牢固的地位，一切都是关于一个失去集体信仰、堕人迷茫个人主义的社会的无政府主义学说。直到 T.S. 艾略特出现，英国文学才开始恢复。

事实上，艾略特攻击的是整个中产阶级自由主义的意识，是工业资本主义社会的官方统治意识。自由主义，浪漫主义，反抗主义，经济不干涉主义：所有这一切都是那些从有机社会乐园被逐的人滥用的教条，他们除了自己微不足道的个人才智外得不到任何支持。艾略特自己的解决办法是一种极右翼的独裁主义：不论男女都必须将他们微小的"个性"和观点看法贡献给非人的秩序。在文学领域里，这种非人的秩序便是传统。[①]象任何别的传统一样，艾略特的传统实际上是一种精选：确实，它的指导原则看

---

① 参见《传统和个人才能》，载 T.S. 艾略特的《论文选》（伦敦，1963）。

起来不是选那种永远可以评价的过去的作品，而是选有助于T.S.艾略特自己写诗的作品。但是，这种武断的构想似非而是地充满了一种绝对权威的力量。重要的文学作品在它们之间形成一种理想的秩序，偶尔被新出现的杰作重新加以解释。在传统的狭小空间里，现存的名著礼貌地重新排列自己的位置，为新的名著腾出地方，并因此而显得与以往不同；但既然这新的名著为被接纳进去而必须原则上从头至尾包括在传统之内，所以它的加入也有助于确认那种传统的中心价值。换句话说，这种传统永远不会有疏忽之处：它已经用某种方式神秘地预见到重要作品尚未写出，虽然这些作品一旦写出便会引起对传统本身的重新评价，但它们总是被毫不费力地吸收到传统的胃囊之中。一部文学作品只有存在于传统之内才有价值，正如一个基督徒只有依赖上帝才能得救一样；一切诗都可能是文学，但只有一部分诗是文学，这取决于是否传统正好贯穿其中。象神赐的魅力，这是一种不可理解的情况：这种传统象是万能的上帝或某个奇怪的独裁君主，它有时不肯垂青于“重要的”文学名著，反而偏爱一些卑微的埋没于历史偏僻地区的原文。这个俱乐部的成员资格只凭邀请：有些作家，例如T.S.艾略特，确确实实发现这种传统（或者如艾略特有时所说的“欧洲思想”）自发地在他们当中涌出，但是象神赐的魅力的接受者的情况一样，这不是一个个人的功绩问题，而且不论用这种或那种方式，你都不能对它做些什么。因此这种传统的成员资格让你既独裁又自我控制地谦卑，是艾略特后来发现通过基督教教会成员甚至更

有可能达到的一种结合。

在政治范畴里，艾略特对权威的提倡采取多种形式。他不重视半法西斯式的法国运动，并且几次以非常否定的态度谈到犹太人。他在二十年代中期转信基督教之后，鼓吹一种大规模的农村社会，由一些"大家族"和少量杰出的、颇象他自己那样的神学知识分子进行治理。在这个社会里，大部分人都是基督徒，尽管因为艾略特对大多数人信仰任何事物的能力曾做了极其保守的估计，这种宗教的信仰大部分不得不是无意识的，存在于理性的节奏之外。这种拯救现代社会的万应药向世界提出的时候，大约是在希特勒部队正进军波兰的时候。

对艾略特来说，一种与经验紧密结合在一起的语言，其长处是它能够使诗人避开理性主义思想的极端抽象，抓住他的读者的"大脑皮层、神经系统和消化渠道"。① 诗不一定要把读者的思想卷进去：一首诗的真实意思是什么并没有什么真正的关系，而且艾略特承认，关于对他自己作品所做的明显是外国式的解释，他感到非常泰然。意思只不过是为迷惑读者而扔给他的一只包子，而诗则悄悄地以更自然和无意识的方式在他身上发生作用。博学的艾略特，这位一些煞费智力的难诗的作者，事实上完全暴露了对任何右翼非理性主义者智力的轻蔑。他敏锐地看出，中产阶级自由理性主义的语言已经枯竭：任何人都不大可能再相信"进步"或"理性"的空谈，至少当几百万具尸体

① "玄学派诗人"，艾略特的《论文选》，第290页。

横卧在欧洲战场上时是如此。中产阶级的自由主义已经失败；诗人必须通过发展一种“与神经直接交流”的感觉的语言，对这些受到怀疑的概念作深入的探究。他必须选择具有“一个直达最深处恐惧和愿望的须根网”[①]的词汇，选择令人联想的、刺透到那些所有男女体会都会相似的“原始”层面的谜一般的形象。也许有机社会还继续存在，尽管只存在于集体的下意识之中；也许心灵里有某些深刻的象征和节奏，也许有一些贯穿整个历史而永远不变的原型；而诗却可以触及它们并赋予它们新生。欧洲的社会危机——环球战争，尖锐的阶级矛盾，衰退的资本主义经济——也许可以通过彻底背弃历史并代之以神话来加以解决。在金融资本主义的深处躺着“渔人王”，这是个生、死和复活的有力形象，在这个形象身上人类可以发现一种共同的特性。相应地，艾略特于1922年发表了《荒原》，这首诗暗示，对富裕的崇拜包含着拯救西方的线索。他的令人反感的先锋派技巧，被用来表现隐蔽的目的：它们打乱日常的意识，以便在读者身上彻底复活一种共同的一致感。

艾略特认为在工业社会里语言已变得陈腐无用，不适于诗歌，这种看法与俄国的形式主义颇为相似；但埃兹拉·庞德、T. E. 赫尔姆及意象派运动也有同样的看法。诗与浪漫主义相对，变成了一种乏味的充满热情和细腻感情的女人气的事物。语言变得软绵绵的，失去了它的男子汉气概：它需要重新硬化，硬得象石头一样，并再次与物

① “本·琼生”，见艾略特的《论文选》，第155页。

质世界联系起来。理想的意象派的诗，会是一种简洁的、三行一节的关于英勇形象的诗，很象一个部队军官严厉地发布命令的情况。感情混乱而可疑，它是充满雄心勃勃的自由个人主义感情的旧时代的一个部分，而这种感情如今必须屈从于现代社会非人化的机械世界。对 D. H. 劳伦斯来说，感情、“个性”和“自我”都同样受到怀疑，必须让位于自发创造性生活的无情的非人力量。这里，在批评态度的后面又是政治：中产阶级的自由主义已经完结，并且将由庞德后来在法西斯主义里所发现的那种更粗暴的男性戒律的某种形式取而代之。

《细读》的论辩至少最初没有走极右翼的反动道路。相反，它完全表现了自由人文主义的毫无退路的立场，而且不象艾略特和庞德那样，它关心个人和人际之间创造性领域的独特价值。这些价值可以被概括为“生活”——一个《细读》由无法限定而使之有效的词。如果你要求对它们的情况作某种推理的、理论的陈述，那么你就表明你处于外界的黑暗之中：不论你感觉到“生活”还是没有感觉到“生活”。伟大的文学是对生活虔诚开放的“文学”，而且不论“生活”是什么样子都可以由伟大的文学来表现。这种情况是循环的、直觉的，可以顶住所有的争论，反映出利维斯信徒们自己封闭的小集团圈子。在总罢工当中“生活”把你置于何方并不清楚，也不清楚赞赏它在诗里的有力存在与赞同大众的失业是否一致。如果说“生活”在什么地方创造性地发生作用，那么它应存在于 D. H. 劳伦斯的作品里，因为他从开始就受到利维斯的支持；然而，

在劳伦斯的作品里，“自发的创造性生活”似乎巧妙地与最恶毒的性别歧视、种族歧视和独裁主义同时存在，而细读者很少对这种矛盾有什么特别不安。劳伦斯与艾略特和庞德共有的极右翼的特征——对自由和民主价值的强烈蔑视，对非人的权威的卑屈——或多或少被删掉了：劳伦斯实际上被设想成一个自由的人文主义者，并且被认为在从简·奥斯汀到乔治·艾略特、亨利·詹姆斯和约瑟夫·康拉德的英国小说的“伟大传统”中，达到了胜利的顶点。

利维斯虽然偏护 D.H. 劳伦斯，但他看出一种对工业资本主义英国的非人性的有力批评却是正确的。劳伦斯象利维斯本人一样，除开其他方面，也是十九世纪浪漫主义血统的继承者，抗议资本主义机械化雇佣劳动，抗议资本主义残酷的社会压迫和文化破坏。但是，既然劳伦斯和利维斯二人都不对他们反对的制度作政治分析，他们只能去谈论自发的创造性生活，而且越谈得具体这种生活便越变得难忍的抽象。由于在讨论桌上对马韦尔的反应怎样会改变工厂工人机械化劳动的问题越来越不明显，于是利维斯的自由人文主义便被迫投入最陈腐的政治反应的怀抱。《细读》延续到 1953 年，而利维斯活到 1978 年；但是在后来这些阶段，“生活”明显地有一种对大众教育的强烈敌意，极力反对半导体收音机，模糊地怀疑“电视补充”与要求学生进入高等教育有重要关系。现代“技术——边沁主义”社会必然被毫无保留地谴责为“已经呆小化和正在呆小化”：看来，这正是严厉的批评歧视的最后结果。后期的利维斯一定对英国绅士的消失感到遗憾；这个运转

的周期已经完结。

利维斯的名字与“实用批评”和“细读”有着密切的联系，而且他自己出版的某些作品也属于二十世纪所见到的最敏锐的、最有开拓性的英国批评之列。进一步考虑一下“实用批评”这个说法是值得的。实用批评指的是一种方法，它摒弃纯文学的奢谈，毫无畏惧地剖析原文；但它也认为你可以通过集中注意脱离文化和历史背景的诗或散文来判断文学的“伟大”和“重要”。假使《细读》如此设想，这里确实不存在什么问题：如果文学在表现一种对直接经验的具体感受时是“健康”的，那么你可以由一篇短文对此作出判断，就象一个医生可以根据你的脉搏和肤色的记录来判断你是否有病一样确实。没有必要从历史背景方面对作品进行考察，或者甚至讨论它所依赖的思想结构。这是一个确定某一特定段落的情调和感情的问题，置它于确定的“地位”，然后进一步转向原文。这种程序怎样会胜过更严厉的品酒般的形式并不清楚，即使文学上的象征派称作“极乐”的东西你可以称作“成熟的健康”。如果“生活”的说法总起来看显得范围太广面模糊不清，那么相应地来说探讨生活的批评技巧则显得过于狭隘。既然实用批评本身很可能变成对只关心文明命运运动的一种过于讲实效的追求，所以利维斯的追随者需要用一种“玄学体系”来加强它，从而找到随时可以拿出 D. H. 劳伦斯作品的人们。由于“生活”不是一个理论的体系，面是一个特殊的直觉的问题，所以你总是可以为攻击其他人的体

系而采取以这些直觉为基础的立场；但是由于“生活”也是一种你所能想象的绝对的价值，所以你同样可以用它严斥那些目光短浅的功利主义者和经验主义者。从这些战线之一跨越到另一个战线很有可能要花相当多的时间，这取决于敌人炮火的方向。“生活”象你所能希望的那样，是一种残酷的、不容置疑的先验的原则，它极其肯定地把文学的绵羊从山羊中分开；但因它只在具体特定的情况中表现自己，所以它自身构不成系统的理论，因而也不易受到攻击。

“细读”还是一个值得考察的短语。同“实用批评”一样，它意味着详细的分析解释，为唯美主义的奢谈提供一种有效的矫正方法；但是它似乎也有这样的含意：从前每一个批评流派平均每行只读了三个字。事实上，要求细读就是要做比坚持对原文适当注意更多的工作。它不可避免地会提出要注意这个而不是别的东西：注意“书页上的文字”而不是产生和围绕它们的背景。它既包含一种注意力限制也包含一种注意力的集中——这是一种文学谈话迫切需要的限制，因为过去文学谈话一向随随便便，从丁尼生的语言结构一直谈到他的胡子长度。不过，在排除这种轶事般的无关事物时，“细读”也牵涉到大量其他的东西：它鼓励幻想任何一段语言，“文学的”或者非文学的，都可以进行充分的研究或者甚至孤立地加以理解。这是文学作品一种“具体化”的开始，是把它本身看作一个客体，这一点在美国新批评当中成功地得到了完善。

剑桥英文和美国新批评之间的主要联系，是剑桥批评

家I.A.理查兹的作品。如果利维斯寻求通过把批评转变成某种类似宗教的东西来挽回批评，从而继续马修·阿诺德的工作，那么理查兹在他二十年代的作品里，则寻求按照顽固的"科学的"心理学原则对批评提供一种坚实的基础。他的散文尖刻冷酷的性质，与利维斯之类的曲折强度形成有启发意义的对照。理查兹论证说，社会处于危机之中，因为历史的变化，特别是科学的发明，已经超过并贬低了男女曾赖以生活的传统神话。人类心理的微妙平衡因此被危险地打乱；并且由于宗教不再对它有调整作用，所以诗必须代之进行这项工作。理查兹以令人吃惊的随便态度评论说，诗"能够拯救我们；它可能是一种完美的克服混乱的方式"。[1]象阿诺德那样，他提出文学是重建社会秩序的一种自觉的思想意识，并且在大战之后，在社会动乱、经济衰退、政治不稳定的岁月里，他确实是这样做的。

理查兹认为，现代科学是真正知识的典范，但在感情上它脱离某些被期望的东西。它不会满足人民大众的要求回答"什么？"和"为什么？"的问题，而是自己满足于回答"怎么样？"的问题。理查兹自己不相信"什么？"和"为什么？"是真正的问题，但他愿意承认大部分人相信；而且，除非对这些假问题提供一些假的回答，否则社会很可能变得四分五裂。诗的作用便是提供这种假的回答。诗是一种"感情的"而不是"参考性的"语言，是一种假

---

[1] 《科学与诗》（伦敦，1926），第82—83页。

的说明，它看起来象是描写世界，但实际上却只是用令人满意的方式，组织我们对世界的感情。最有效的诗，是以最少的冲突或挫折组织最大量的感情冲动。没有这种心理疗法，价值的标准很可能暴跌到“更不幸的电影和扩音器的潜力”①之下。

理查兹用数量表示的、行为主义的思想模型，事实上是社会问题的一部分，对此他正在提出一种解决办法，他毫不怀疑把科学作为一种纯工具的、中性的“参考性的”事物的异化看法，赞成这种实证主义的幻想，并且因此煞费心机地寻求用更振奋人心的事情对它补充。鉴于利维斯对技术-边沁派进行攻击，理查兹试图利用那些人自己的比赛击败他们。他把一种不完善的功利主义价值理论，与一种基本上是关于人类经验的唯美主义看法(理查兹认为，艺术表明一切最美好的经验）联系起来，提出诗是一种“极力调和”现代存在的无政府状态的方式。如果历史的矛盾不能在现实中得到解决，它们可以作为沉思的思想中的抽象心理“冲动”而和谐地加以调和。行动并不是特别令人想望的东西，因为它倾向于阻碍任何感情冲动的充分平衡。理查兹评论说，“任何一种生活，其中的基本反应混乱而无组织，决不可能是最美好的生活。”②把没有控制的较低的激情加以组织，会保证更高更好的激情的存在；这与把下等阶级组织起来会保证上等阶级存在的维多利亚

① 《文学批评的原则》（伦敦，1963），第32页。

② 《文学批评的原则》，第62页。

时期的信念，并没有多大差距，实际上还与它有着重要的联系。

从二十世纪三十年代末到五十年代期间繁荣的美国新批评，深刻地打上了这些学说的印记。一般认为，新批评不仅包括许多重要的美国文学批评家，例如他们当中的约翰·克柔·兰塞姆、W.K. 韦姆萨特、科林思·布鲁克斯、艾伦·泰特、蒙罗·比尔兹利和 R.P. 布莱克默等，而且也包括艾略特、理查兹，或许还有利维斯和威廉·燕卜荪的作品。值得注意的是，美国这一运动起源于经济落后的南方——即传统的家族世系的地区，年轻的 T.S. 艾略特在那里很早就看到过有机社会。在美国的新批评时期，南方实际上正经历迅速的工业化进程，受到北部资本主义垄断企业的侵袭；但是"传统的"南方知识分子，例如为"新批评"定名的约翰·克柔·兰塞姆，仍然能在那里找到一种"美"，作为对工业北方枯燥的科学理性主义的替代。象 T.S. 艾略特一样，由于工业侵袭所引起的精神转移，兰塞姆首先在二十年代的所谓"逃亡者"文学运动[①]中找到庇护，然后又转向三十年代右翼的农民政治。于是

---

① "逃亡者"文学运动（Fugitives literary movement）："逃亡者"指 1922 年至 1925 年在田纳西纳什维尔出版的杂志《逃亡者》（双月刊），该杂志主要刊载诗歌和批评，赞成地域主义，攻击古老南方特权阶级的文人雅士。大部分撰稿者都来自范德比尔特大学，其中包括兰塞姆、艾伦·泰特、罗伯特·潘·沃伦等人。后来把围绕这个杂志的诗人的活动称为"逃亡者"文学运动。——译注

“新批评”的思想意识开始明朗化：科学的理性主义正破坏古老南方的“美的生活”，人类的经验正被剥去它的感觉的特性，而诗是一种可能的解决办法。诗的反应不象科学的反应，它重视对它的客体感觉的完整性；它不是一个理性认识的问题，而是一个感情方面的事情，它以一种基本上是宗教的约束，把我们与“世界的主要部分”连结起来。

17 通过艺术，一个异化的世界可以以其丰富的多样性在我们面前恢复。诗，作为一种基本上是沉思的方式，对我们的鼓励不是要改变世界，而是要不管它是什么样子都对它尊重；诗教我们用一种无所谓的谦卑态度去看待世界。

用另外的话说，象《细读》一样，“新批评”是一种被逐的、处于守势的知识分子的思想意识，这些知识分子在文学里重新创造了他们无法在现实中找到的东西。诗是新的宗教，是一种摆脱工业资本主义异化的怀旧的避风港。对于理性的探索，诗象万能的上帝一样难以理解：它以一种自我封闭的客体存在，以其独特的本质变得神秘而完整。诗是那种除了它本身之外不可用任何语言释义、表达的东西：它的每一部分都在一种复杂的有机统一体中与其他部分交织在一起，决不会成为一种有伤那种统一体的亵渎性语言。因此，对于美国新批评来说，就象对 I. A. 理查兹一样，文学原文是以可称作“机能主义”的方式来理解的：正如美国机能主义社会学发展的一种“无冲突的”社会模型，其中每一个因素都适应另外每一个因素，同样诗也在它的各种特征对称的配合中，取消了一切摩擦、反常和矛盾。“一致性”和“一体性”是诗的基调；但如果诗也在

读者思想意识上引起一种对世界的确定的态度——大体上是一种沉思的接受——那么这种对内在一致性的强调，不可能达到使诗完全脱离现实而只是满意地反复考虑它自身独立存在的地步。因此，必须把这种对原文内在统一性的强调，与坚持通过这种统一性使作品在某种意义上"符合"现实本身的主张结合起来。换言之，新批评否认纯粹的形式主义，生硬地把一种经验主义——相信诗的写作在某种程度上本身便"包括"现实——与形式主义揉和在一起。

如果诗真的要变成一种实质上的客体，那么新批评必然会把它与作者和读者分开。I.A.理查兹曾经天真地认为，诗只不过是一种透明的媒介，通过它我们可以看到诗人的心理过程：阅读只是一个在头脑里重新创造作者精神状态的问题。实际上，许多传统的文学批评都以这种或那种形式坚持这样的看法。伟大的文学作品出自伟大的人物，它的价值主要在于使我们熟悉了解他们的精神。这样一种看法有许多问题。首先，它把一切文学都归结为一种隐蔽的自传形式：我们不是把文学作品作为文学作品来读，而是仅仅作为得以了解某个人的间接的方式。其次，这样一种看法使人认为文学作品确实是作者思想的"表现"，而这对讨论《小小的红骑帽》或某些高度风格化的优雅的抒情诗，似乎并不是什么特别有用的方式。即使我读《哈姆莱特》时确实接触到莎士比亚的思想，但既然所有我所接触的他的思想只是《哈姆莱特》原文，那么这样的说法还有什么意义呢？既然他除了剧本本身之外没有留下任何有关证据，那么为什么不只说我正在读《哈姆莱特》？难道

"他思想里的"东西与他写的不同?我们又怎么可以知道?是否他自己知道他思想里有些什么?是否作家总能充分掌握他们自己的意思?

新批评派勇敢地打破文学的伟人理论,他们坚持认为,作者写作时的意图即使能完全得到表现,那也与对他或她的原文的解释毫不相干。同样,特定读者的感情反应,也一定不能与诗的意思混淆起来:诗指的是诗的意思,它不管诗人的意图或读者从中衍生的主观感情。[①]意思是物质性的和客观的,它寓于文学原文的纯语言之中,而不是一个在逝世已久的作者头脑里某种假定存在的精神冲动的问题,也不是一个读者对他的文字所附加的武断的、个人的意义。我们将在第二章考虑赞成和反对这种观点的意见;同时,应该认识到,新批评派对这些问题的态度,与他们强烈要求把诗转变成一种自足的、象瓮或雕像一样确实有形的客体的主张,有着密切的关系。诗变成了一种空间的形象而不是一种时间的进程。使原文脱离作者和读者,与使它脱离任何社会或历史背景齐头并进。诚然,人们需要了解诗的文字对最初的读者意味着什么,但这种明显技术性的历史知识是唯一允许的一种。文学是解决社会问题的一种方法,而不是社会问题的一个部分;诗必须免受历史的破坏,并且提高到一种超出历史的崇高的空间。

事实上,新批评所做的是把诗变成一种偶像。如果说

---

① 参见《意图谬误》和《感受谬误》,载W.K.韦姆萨特和M.比尔兹利的《诗象》(纽约,1958)。

I. A. 理查兹已经把原文"非物质化"，使它成为通往诗人心理的一个透明的窗口，那么美国新批评派则彻底地把它重新物质化，使它看起来不象是一个意思的进程，而是象某种有四个角和类似水沙石面的东西。这具有讽刺意味，因为这种诗所反对的真正的社会秩序充满了这种"物质化"，把人、进程和制度统统改变成"东西"。因此新批评的诗歌，象浪漫主义的象征一样，富于一种绝对的、神秘的权威性，它不允许任何理性的论证。象我们迄今考察过的其他大部分文学理论一样，从根本上说新批评是一种十足的非理性主义，与宗教学说关系密切（好几个主要的美国新批评派的批评家是基督徒），与土地运动的右翼"血土"政治也密切相关。然而这并非说新批评敌视批评分析，至多象《细读》那样。鉴于早期的浪漫主义在深奥莫测的原文面前倾向于恭敬不语，新批评派便审慎地开发最困难、最顽固的批评剖析的技巧。激发他们坚持作品的"客观"地位的同一种动机，也导致他们发展一种严格"客观的"分析作品的方式。新批评对一首诗的典型的描述，提供一种关于它的各种"张力"、"反论"和"矛盾心理"的有说服力的考察，说明这些因素怎样由它的严密结构加以区分和统一。如果诗要成为新的有机社会本身，成为对科学、物质主义和"美的"奴隶所有制南方的衰落的最后解决，那么它就很难屈从于批评的印象主义或者多水分的主观主义。

另外，新批评发展的时期，正是北美文学批评极力成为"专业化的"、可接受为受尊重的学院学科的时期。它

的一系列批评手段，都是在一个硬科学是主要知识标准的社会里，按照硬科学的条件与硬科学进行竞争的一种方式。由于新批评运动是作为对技术统治社会的一种人文主义的补充或替代而开始出现的，所以这次运动发现它本身也以自己的方法产生出这样一种技术统治。反叛者和他主人的形象结合在一起，并且随着四十年代和五十年代的到来，这种反叛者非常迅速地得到学院机构的接受。不久，新批评在文学批评界便成了最自然的事情；实际上很难想象曾经有过什么其他的东西。这一从“逃亡者”故乡田纳西州的纳什维尔到东海岸名牌大学的漫长跋涉，至此已经完成。

至少有两个适当的理由说明为什么新批评在学院里大受欢迎。第一，它提供了一种合适的教学方法，适应日益增长的学生数量。①发给学生一首短诗让他们理解，不会象开一门“世界著名小说”课那样繁重。第二，把诗作为一种争论态度的微妙平衡，作为一种关于对立动机的公平的调和，这种新批评的看法对怀疑的、自由主义的、因冷战中敌对信念而迷茫的知识分子，具有深刻的吸引力量。用新批评的方式读诗意味着你不必对任何事情承担义务：诗所教给你的一切是“不偏不倚”，是一种对任何特殊事物的平静的、沉思的、无瑕的、公正的否认。它不大驱使你去反对麦卡锡主义或者去促进人权，而更多的是让你体会那种纯属偏见的、无疑在世界某个地方由补充的对立面

① 参见理查德·欧曼，《英国文学在美国》（纽约，1976），第四章。

和谐地加以平衡的压力。换言之，它是一种政治惰性的处方，因此也是屈从于政治现状的处方。对这种宽容的多元论自然存在着限制：用科林思·布鲁克斯的话说，诗"把多种态度统一到一个从属于一种总的、决定性的态度的等级体系"。①多元论一切都好，假如它不破坏等级的秩序；诗的结构的多种可能可以愉快地加以欣赏，只要它居统治地位的结构保持完整。对立的情况是允许的，只要它们最后和谐地融合在一起。新批评的局限实质上是自由主义民主的局限：约翰·克柔·兰塞姆写道，诗"可以说象一个民主国家，它实现一个国家的目的而不牺牲它的公民的个人特性"。②因此了解一下南方奴隶怎样对待这种主张一定会很有意思。

读者也许已经注意到，在我刚刚讨论过的几个批评家的作品里，"文学"不知不觉地变成了"诗歌"。新批评派和 I. A. 理查兹几乎只关心诗歌；T. S. 艾略特扩展到戏剧却没有扩展到小说；F. R. 利维斯虽论及小说但却在"戏剧性诗歌"的标题下对它考察——这就是说，完全不是作为小说来考察。事实上，大部分文学理论都无意识地"突出"一种特殊的文学类型，并由此得出他们的总的看法；通过文学理论的历史追溯这一过程，把被选定的特殊文学形式看作一种范例，一定会很有意思。就现代文学理论来说，这种向诗的转变具有特殊的意义。因为在所有文

① 《精制的坛子》（伦敦，1949），第189页

② 《新批评》（康涅狄格，诺福克，1941），第54页。

学品种里，诗是最明显地从历史得到确证的一种，是“感性”可以以其最纯的、最少受社会影响的形式进行表现的一种。若把《项迪传》和《战争与和平》看作象征矛盾心理的组织严密的结构，那将是困难的。但是，甚至在诗的范围之内，对于可能被相当简单化地称作“思想”的东西，我刚才谈到的批评家也极不感兴趣。艾略特的批评表现出对文学作品真正要说的东西明显缺乏兴趣：它的注意力几乎完全限于语言的质量，感情的方式、形象和经验的关系。对艾略特来说，一部“名著”是一部产生于某种共同信念的结构的作品，但这些信念是什么并不重要，重要的是这些信念人所共有。对理查兹来说，为信念劳神无疑是对文学欣赏的一个障碍：我们读一首诗时所感到的强烈感情可以觉得象一种信念，但这只是另一种假的情况。只有利维斯摆脱了这种形式主义，他认为，一部作品复杂的形式统一，以及它“在生活面前的虔诚坦率”，是一个单独过程的不同方面。不过，在实践中，他的作品却倾向于分为“形式的”诗的批评和“道德的”小说批评。

我已经提到，英国批评家威廉·燕卜荪有时被包括在新批评派之内；但事实上更有趣的是，他被认为是一个无情地反对新批评主要观点的人。燕卜荪之所以看起来象新批评派的批评家，是因为他的榨柠檬汁似的分析风格，因为他用以阐明文学意思细微差别的惊人的、随机应变的灵活性；但所有这一切都有助于一种老式的、自由主义的理性主义，与艾略特或布鲁克斯的象征主义神秘性大相径庭。在他的主要作品《七种类型的晦涩》（1930）、《田园诗

的几种变体》（1935）、《复杂词的结构》（1951）和《密尔顿的上帝》（1961）里，燕卜荪对那种狂热的虔诚泼了一桶纯属英国文学常识的冷水，这在他刻意平铺直叙、朴实无华、活泼流畅的散文风格中有着明显的表现。鉴于新批评切断原文和理性对话及社会背景之间的联系，燕卜荪毫不客气地坚持把诗看作一种“普通的”语言，可以作理性的阐释，是一种继续我们通常说话和行为方式的言词表达。他是一个大胆的“意图论者”，重视作者可能表达的意思，并用最丰富的、适当的、英文传统的方式进行解释。对燕卜荪来说，文学作品远不是作为一种晦涩难懂的封闭的客体而存在，它是开放的、没有限制的：理解文学作品包括抓住其中文字社会运用的整个背景，而不是仅仅探索内部文字连结的方式，而这种背景很可能经常是不可确定的。有意思的是把燕卜荪著名的“晦涩”与新批评的“反论”、“讽刺”和“矛盾心理”加以对照。后者的用语表示两种对立但互相补充的意思有效地融合在一起：新批评的诗是这种对立的严格结构，但它们从不真正威胁我们需要的连贯性，因为它们总可以融于一个封闭的统一体。另一方面，燕卜荪所说的晦涩决不可能得到最后的解释：它们指出诗的语言在什么地方松散、减弱或用它本身之外的姿态来表示，含蓄地暗示潜存着某些不可穷尽的意思背景。鉴于读者被排斥在封闭的矛盾心理结构之外，被降到羡慕的被动状态，所以“晦涩”便寻求他或她的积极参与：按照燕卜荪的解释，一种晦涩是指“任何言词的微小差别，不论多小，它都给对同一段语言的反应以选择的余

52

地"。[1]正是读者的反应有助于晦涩，而这种反应并不仅仅依赖于诗的本身。I. A. 理查兹和新批评派认为，诗的一个词的意思从根本上说与"上下文"相关，是诗的内在词语组织的一种作用。而燕卜荪则认为，读者不可避免地给作品带来整个对话的社会背景，默默设想产生的意思，这种意思可能与原文相背，但原文与它也有连续性的关系。燕卜荪的诗学是自由主义的、社会的和民主的，尽管它们有各种眩惑的特性，但对一个普通读者可能的同情和期望，而不是对专业批评家的技术统治论的技巧，却具有感染的力量。

象一切英国文学的普通看法一样，燕卜荪的看法有其严重的局限。他是一个老式的启蒙运动的理性主义者，他对正派、合情合理、共同的人类同情心和一种普遍的人性的信赖，既赢得人心又令人怀疑。燕卜荪对他自己的知识分子敏锐性和简单普通的人性之间的差距，经常进行自我批评的分析："田园诗"被定为两者在其中可以友好相处的文学方式，虽然决不是没有一种令人不安的、讽刺的、不调和的自我意识。但是燕卜荪的讽刺，还有他喜欢的田园诗形式的讽刺，也是更深刻的矛盾的标志。它们标志着二十世纪二十年代和三十年代文学界持自由主义思想的知识分子的困境，意识到现在批评知识高度专业化的形式和文学赖以发生作用的"普遍的"文学偏见之间的巨大差距。

① 《晦涩的七种类型》（哈蒙兹华斯，1965），第1页。

这样一种困惑的、晦涩的意识，由于认识到探索诗的微妙细小的差别和经济肃条之间的冲突，只能靠信赖一种“普通的理智”才能解决那些承担的义务，虽然这种“普通的理智”实际上并不象它看起来那样普通，而更象是社会的特殊。田园诗并不完全是燕卜荪的有机社会：正是这种形式的松散性和不谐调性，而不是什么“必不可少的统一”，才对他有吸引作用，使诗把地主和农民、复杂和简单讽刺地平行并列。不过，田园诗也确实给他提供了一种想象的办法来解决迫切的历史问题：理性和“普通人性”的关系问题，可容忍的理性怀疑和费力的确证之间的关系问题，以及专业化的批评对充满危机的社会的社会联系问题。

燕卜荪认为，一部文学原文的意思总是有某种程度的混乱，永远不能归为一种最终的解释；而且，在他的“晦涩”与新批评的“矛盾心理”之间的对抗当中，我们还发现一种我们将在后面探讨的结构主义和后结构主义之间争论的前期征兆。也有人曾经提出，燕卜荪对作家意图的关心在某些方面使人想起德国哲学家艾德蒙·胡塞尔[1]的作品。不论这是否真实，它为转入下一章提供了一种适宜的过渡。

---

① 参见克里斯托弗·诺里斯，《威廉·燕卜荪和文学批评的哲学》（伦敦，1978），第99—100页。

现象学，阐释学，接受理论

51　1918年，由于历史上最残酷的战争蹂躏，欧洲变成了废墟。在那次浩劫之后，一次社会革命的浪潮席卷了欧洲大陆：1920年前后，出现了柏林的斯巴达克起义和维也纳的总罢工，慕尼黑和布达佩斯建立了工人苏维埃，意大利到处有群众占领工厂的行动。所有这些暴动都被用武力镇压下去；但战争的屠杀和动荡的政治后果，却从根本上动摇了欧洲资本主义的社会秩序。那种秩序通常所依赖的思想意识，它藉以统治的文化价值，也出现了深刻的动荡。科学似乎已经缩成了一种枯燥的实证主义，目光短浅地迷恋于事实的类别化；哲学好象在一方面是这种实证主义和另一方面是站不住脚的主观主义之间发生了分裂；相对主义和非理性主义的形式十分盛行，而艺术则反映这种不知所措的迷茫。正是在这种远在第一次世界大战之前就已出现的普遍的意识危机的背景当中，德国哲学家艾德蒙·胡塞尔寻求发展一种新的哲学方法，为分裂中的文明提供绝对的肯定。胡塞尔后来在他的《欧洲科学的危机》

（1935）里写道，这是一种选择：一方面是非理性主义的暴行，另一方面是通过“绝对自足的精神科学”实现精神再生。

象他的前辈哲学家雷奈·笛卡尔一样，胡塞尔开始于他对肯定性的追求，其方法是暂时否定他们所说的“自然的态度”——具有普通知识的街上人的信念：相信客体独立存在于我们之外的外部世界，并且我们关于它们的知识一般是可靠的。这样一种态度只是想当然地承认知识的可能性，然而恰恰是这一点明显地受到怀疑，那么，我们对什么能够明确和肯定呢？胡塞尔论证说，虽然我们对事物的独立存在不能肯定，但我们可以肯定它们在我们意识里直接表现的情况，不论我们正在经验的实际事物是不是一种幻想。客体可以视作不是事物的本身，而是由意识假定或“设想”的事物。一切意识都是关于某种事物的意识：在思维中，我知道我的思想正“指向”某个客体。思维的行为和思想的客体有着内在的联系，互相依赖。我的意识不仅仅是一种被动的对世界的记录，而是积极地对世界进行构成或“设想”。因此，要证实肯定性，我们必须首先忽略任何超出我们直接经验的事物，或者把它“放进括号里”；我们必须使外部世界变成我们意识本身的内容。这种所谓的“现象学的归纳”，是胡塞尔最重要的行动。一切非意识“内在”的东西，都必须被严厉地排除在外；一切现实存在的事物，都必须按照它们在我们思想里出现的情况，作为纯“现象”对待，而且这是我们可以作为出发点的唯一确实的论据。胡塞尔对他的哲学方法所定的名称——现象

学——便产生于这种主张。现象学是一种纯现象的科学。

但是，这还不足以解决我们的问题。因为当我们检查我们的思想内容时，也许我们所发现的一切只不过是现象的一种随意流动，一种混乱的意识流，而且我们很难以此为基础进行肯定。但是，胡塞尔所关心的那种“纯粹”的现象，不仅仅是随随便便的个人的特点。它们是普遍“本质”的一种系统，因为现象学在找到对它不再变化的东西之前一直在想象里改变每一个客体。呈现给现象学认识的，例如对妒忌或红颜色的体验，并不仅仅是体验本身，而是这些事物的普遍类型或本质，也就是妒忌或红色本身。要全面充分地抓住任何一种现象，就要抓住它的本质的、不变的东西。在希腊语里，类型意指“鲜明的抽象形式”；胡塞尔相应地把他的方法说成是实现一种“鲜明逼真”的抽象，与现象学的归纳并行不悖。

56

所有这一切似乎过于抽象，过于不真实，而且也确实是如此。但现象学的目的事实上却明显是抽象的对立面：它是对具体、对坚实的基础的回归，正如它的著名口号“回到事物本身！”所表明的那样。过去哲学过于关心概念而很少关心坚实的论据：因此它在非常脆弱的基础上建立起它的不稳定的、头重脚轻的知识系统。而现象学通过抓住我们凭经验可以肯定的东西，却能够提供构成真正可靠的知识所依赖的基础。它可以成为一门“科学的科学”，提供一种适于研究任何事物的方法，包括记忆力、建筑学、数学等。它使自己完全成为一种人类意识的科学——人类意识不仅表现为特定人们的经验体会，而且表现为思想本

身最“深处的结构”。与科学不同的是，它不是探索这种或那种特殊的知识形式，而是首先探讨使某类知识成为可能的条件。于是，象它之前康德的哲学一样，它成了一种“先验的”探索方式；而预先占有它的人的主体，或个人的意识，则成了一种“先验的”主体。现象学不仅考察我看到一只特殊的兔子时正好领悟到什么，而且还考察兔子和观察兔子这种行为的普遍的性质。换言之，它不是一种经验主义的形式，关心特定个人的偶然零碎的经验；它也不是一种“心理主义”，只对特定个人引人注意的精神过程发生兴趣，它主张彻底揭示意识本身的结构，与此同时彻底揭示出现象本身。

甚至从这一现象学的简单描述，也可以清楚地说明它是一种方法论的理想主义形式，寻求探索一种称作“人类意识”的抽象观念和一个纯可能性的世界。但是，如果胡塞尔否认经验主义、心理主义和自然科学的实证主义，那么他也就认为自己正在脱离象康德一类思想家的古典理想主义。康德未能解决精神究竟怎样能真正认识它外部客体的问题；而现象学坚持认为在彻底观察中所得到的是事物的真正本质，并希望以此超过康德的怀疑主义。 57

这一切似乎与利维斯和有机社会大不相同。但是不是呢？毕竟，回到“事物本身”，急欲抛开在“具体”生活中没有根基的理论，与利维斯把诗的语言作为体现现实本身真正实质的天真的模仿理论并没有多大的差距。在一个严重的意识危机时期，利维斯和胡塞尔两人都转向具体，转向可以凭触感而了解的事物来寻求安慰；这种对“事物

本身”的求助在两人的情况里都包含一种彻底的非理性主义。对胡塞尔来说，现象的认识是绝对肯定的，或者象他自己说的那样是“无可置疑的”，因为它是直觉的：我不可能怀疑这种事情，就象我不能怀疑有人在脑壳上重重击了一下一样。对利维斯来说，某些语言形式“直觉上”是正确的，富有活力和创造性，而且不论他怎样把批评想象为一种合作的论证，最终对这一点不可能有任何怀疑。此外，他们两个人都认为，在掌握具体现象的行为当中，凭直观了解的东西是普遍性的：例如胡塞尔的“映象”，利维斯的“生活”。换言之，为了发展一种“普遍的”理论，他们不一定必须超出直接感觉的安全范围：现象本身就具有这样一种理论。但是，这必然是一种独裁主义的理论，因为它完全依赖于直观。胡塞尔认为现象无需解释，无需在论证过程中构成这样或那样的方式。如果用利维斯一个关键的词来说，它们象某些文学判断一样，“不可抗拒地”把自己强加给我们。这种教条主义——在利维斯自己的整个经历中十分明显——和对理性分析的一种保守蔑视之间的关系是不难看出的。最后，我们可以注意到，胡塞尔关于意识的“意图”理论怎样暗示“存在”和“意思”总是彼此紧密地联系在一起。没有主体便没有客体，没有客体也没有主体。正如影响过T.S.艾略特的英国哲学家F.H.布拉德莱所认为的那样，胡塞尔也认为，客体和主体确实是一个问题的两个方面。在一个客体表现为异化，与人类目的隔绝，并且人的主体也随之陷入不安的孤立的社会里，这当然是一种令人安慰的学说。精神和世界再次被结合起

来——至少在精神上如此。利维斯同样也想愈合"大众"文明所带来的主体和客体之间、"人"和他们的"自然人类环境"之间的残伤裂痕。 58

如果现象学在一方面维护了一个可知的世界，那么它就在另一方面确立了人的主体的中心地位。实际上，它提供的完全是一种主观性的科学。世界是我假定或"希冀"的东西：它一定要在与我的关系中加以理解，作为一种与我的意识相关的事物，而那种意识不仅是易于失误的经验主义的，而且是先验的。这是令人放心的一种了解自己的事情。十九世纪科学的极端实证主义企图完全排除世界的主观性，而新康德哲学也顺从地亦步亦趋；十九世纪后期以来的欧洲历史进程，表现出强烈怀疑人控制自己的命运和人仍然是自己世界的创造中心的传统设想。作为对这种情况的反应，现象学恢复了先验主体的合法王位。主体必须被看作是一切意思的源泉：它自己并非真正是世界的一个部分，因为它首先使那个世界形成存在。在这个意义上说，现象学恢复并重温了古典资产阶级意识的旧梦。因为这种意识基于相信"人"以某种形式先于他的历史和社会条件，认为历史和社会条件就象喷泉喷水一样从他的身上流出。这种"人"最初是怎样形成的——不论他是社会条件的产物，还是社会条件由他产生——并不是一个需要认真考虑的问题。因此在把世界重新集中于人的主体时，现象学提供一种对严重历史问题的想象的解决。

在文学批评领域里，现象学对俄国形式主义者产生了某些影响。正如胡塞尔为了集中于认识客体的行为而"排

除”真正的客体一样，形式主义者认为诗也排除了真正的客体而集中于理解客体的方式①。但是在所谓的日内瓦批评学派里，现象学对批评的重大影响十分明显。日内瓦学派在二十世纪四十年代和五十年代特别繁荣，它的杰出人物是比利时人乔治·布莱，瑞士批评家让·斯塔罗宾斯基和让·鲁塞特，以及法国人让-彼埃尔·理查德。与这个学派相关的还有苏黎士大学德文教授埃米勒·斯泰格，以及美国批评家J. 希利斯·米勒的早期作品。

59 现象学批评企图把现象学方法应用于文学作品。由于胡塞尔“排除”真正的客体，所以文学作品真实的历史背景、它的作者、产生的条件和读者都不受重视；现象学批评重视的是一种完全“于意识之内”的对原文的理解，丝毫不受任何外在事物的影响。原文本身被缩减成一种纯作者意识的体现：它的风格和语义的所有方面都被理解为一个复杂整体的有机组成部分，而统一这个整体的本质便是作者的精神。要了解这种精神，我们决不可求助于我们对作者的任何实际了解——传记批评是不允许的——而只能依赖作品本身所表现出来的那些有关的作者意识。此外，我们还关心这种精神的“深层结构”，这可以在反复出现的题材和意象形式里发现；而在抓住这些的同时，我们也就会抓住作者经历他的世界的方式，抓住作为主体的作者和作为客体的世界之间的现象学关系。一部文学作品的“世

① 不过这里有一个区别：胡塞尔希望孤立“纯粹的”符号，他不考虑符号的语音和拼写特征，也就是形式主义者集中注意的物质特点。

界”并非一种客观的现实，而是德文里所说的“生活世界”，即一个个人主体实际组织和经验的现实。现象学批评将特别集中注意一个作者对时间和空间的经验方式、自我和他人之间的关系或者他对物质对象的观察。换句话说，胡塞尔哲学中的方法论的关心，经常成为现象学批评的文学“内容”。

为了抓住这些先验的结构，洞察到作者意识的最深处，现象学批评力图达到完全的客观和不偏不倚的公正。它必须消除自己的偏好，全神贯注地投入作品的“世界”，尽可能精确地、毫无偏见地再现它从中发现的东西。如果它论述一首宗教诗，它不会考虑对这种特定的世界观作价值判断，而是要表明它对作者“经历”这首诗的感受。换言之，这完全是一种非批评的、非评价性的分析方式。批评不是被看作一种结构，一种对必将引起批评家兴趣和偏见的作品的积极的解释；它是一种对原文完全被动的接受，纯粹是原文的精神实质的翻版。一部文学作品被认为构成一个有机的整体，而且实际上一个作家的全部作品也是如此；因此，在年代次序毫无关联、主题大不相同的原文之间，现象学批评能够以其对统一性的坚定追求，沉着自信地进行活动。这是一种理想主义的、本质先于存在论的、反历史的、形式主义的和有机论的批评形式，一种对整个现代文学理论中的盲点、偏见和局限的不实际的净化。关于这点最令人难忘、最突出的事实，是它成功地产生了一些具有深刻洞察的个人批评研究成果（不仅仅是布莱、理查德和斯塔罗宾斯基的那些研究）。

对现象学批评来说，一部文学作品的语言只不过是它的内在意思的一种“表现”。这种多少有些陈旧的关于语言的看法一直追溯到胡塞尔本人。因为在胡塞尔的现象学里语言本身确实没有什么地位。胡塞尔谈的是一种纯属个人的或内心的经验范畴；但这种范畴实际上是一种虚构，因为一切经验都包含语言，而语言具有根深蒂固的社会性。自称我有一种纯属个人的经验毫无意义：我不可能首先有一种经验，除非它以某种我可以于中辨认它的语言形式出现。对胡塞尔来说，对我的经验赋予意义的不是语言，而是把特殊现象视作一般的行为——一种被认为独立于语言本身之外而发生的行为。换句话说，胡塞尔认为意思是先于语言的某种东西：语言只不过是第二位的活动，它说出我已经以某种方式具有的意思。至于我怎么能不先有某种语言而具有意思，这是胡塞尔的体系无法回答的一个问题。

从索绪尔和韦特根斯坦到当代文学理论，二十世纪“语言学革命”的标志，是承认意思不仅仅是在语言里“表现”或“反映”的东西：意思实际上**产生**于语言。这不是象我们有一些意思或经验，然后给它们披上言语的外衣；我们只能一开始就有这些意思和经验，因为我们有一种把它们包含在内的语言。另外，这种情况表示我们作为个人的经验从根本上讲是社会性的；因为不可能存在私人语言这样的东西，而且想象一种语言便是想象一种完整的社会生活方式。与此相对，现象学希望保持某些“纯粹”的内心经验不受社会语言的玷污——或者用另外的话说，希望把语言看作仅仅是一种适当的系统，用以“固定”在

语言之外独立形成的意思。在一句具有揭示性的话里，胡塞尔自己把语言写成“完全适应着被十分清晰地看见的事物”。[1]但是，如果没有一种语言的概念资源供人利用，人们怎么能够非常清晰地看见某种事物呢？胡塞尔意识到语言对他的理论提出了一个严厉的问题，所以他力图解决这种困境，想象出一种完全表现意识的语言——一种在说话时对说明我们精神之外的意思不承担任何责任的语言。他这种努力是注定要失败的：只凭想象的这种“语言”完全是孤立的、内心的声音，不论怎样都不表明任何意思。[2]

这种关于不受外部世界影响的、不表示任何意思的孤立的声音的看法，是一种对现象学本身特别恰当的形象化描述。尽管它声称已经从枯燥的传统哲学控制下恢复了人类行为和经验的“活生生的世界”，但现象学自始至终都是无本之木。它看来要赋予人类认识的一种坚实的基础，但若做到那样却必须付出巨大的代价：完全牺牲人类的历史。因为人类的意思在深层意义上说肯定是历史性的：这些意思不是对以经验为基础的知识的普遍本质作直观认识的问题，而是社会个人之间一个不断变化的、实际的事务问题。尽管它集中注意实际经历的、“生活世界”的现实而不是无生气的事实，但它对那个世界的态度仍然是沉思式的和非历史性的。现象学通过退到一种恒定性处于等待

---

① 《现象学的思想》（海牙，1964），第31页。

② 参见雅克·德里达，《言语和现象》（伊利诺，伊文斯顿，1973）。

状态的思辨领域，寻求解决现代历史的梦魇；这样，它以自己独特的、异化的沉思，变成了它试图克服的危机本身的一种征象。

由于承认意思是历史性的，结果导致了胡塞尔最优秀的学生、德国哲学家马丁·海德格尔脱离了他的思想体系。62 胡塞尔以超验的主体开始；海德格尔否定这种出发点，他从一种对人类经验不可变更的“给定性”的反应开始，或者从他自己所说的“存在”开始。正是由于这个原因，他的作品常常被说成是“存在主义的”，与他老师无情的“本质先于存在论”形成对照。从胡塞尔到海德格尔的发展，是从纯精神领域转到了一种哲学，这种哲学认真考虑它觉得可能存在的东西。鉴于英国哲学通常谦卑地满足于了解可能出现的行为，或者对比“毫无关系”和“无话可说”这些短语的修辞，海德格尔的主要著作《存在和时间》（1927）致力于说明完全是存在本身的问题——尤其是明显属于人的存在的方式问题。海德格尔论证说，这样一种存在首先经常是世界的存在：我们只能是人类的主体，因为我们与其他人和物质世界实际上有着密切的关系，而且这些关系是我们生活的基本构成因素而不是偶然的东西。世界并不是一个“外在的”有待于理性分析的客体，不是被用来反对一个沉思的主体：它决不是我们可以置身其外并反过来与之对抗的某种东西。我们作为主体来自于一种现实的内部，这种现实我们永远不能完全把它客观化，它既包括“主体”也包括“客体”，它的意思是不可穷尽的，

并且它对我们的构成也几乎完全等于我们对它的构成。世界并不是胡塞尔所说的那种融化成精神形象的东西；它本身就是一种存在，桀骜不驯，不允许我们的对它构想，而且我们只能作为它的一个部分而存在。胡塞尔对先验自我的推崇，只不过是理性主义“启蒙”哲学的最新阶段，为此“人”急切地在世界上留下自己的形象。海德格尔与之相对，将部分地使人类主体离开这种想象的支配地位的中心。人类存在是一种与世界的对话，而其更虔诚的活动是听而不是说。人的知识经常背离海德格尔所说的“预先理解”，然而又活动在其范围之内。在我们系统地考虑之前，我们已经有许多心照不宣的共同设想来自我们实际上与世界的密切联系，而且科学或理论永远只是这些具体考虑的部分抽象，就象一张地图是一片真正的地貌的抽象一样。理解并非首先是个孤立的“认识”问题，并非是我们表现的一种特定行动，而是人类存在的真实结构的一个部分。因为我要象人一样生活，就必须不断地把自己“表现”出 63 来，承认并认识到一种新的存在的可能性；可以说，我永远不可能完全达到自我统一，但一种存在却总是在我本人之前便已经突出地表现出来。我的存在决不能理解为我是一个自己能把握得住的完成的客体，实际上总有新的可能性存在，它永远是不确定的；这就等于说，人类存在是由历史或时间构成的。时间不是一种环境，我们在里而活动就象一个瓶子可以在一条河里运动那样；时间是人类生活本身的真正结构，我先由时间创造出来，然后我才能衡量时间。因此，理解在它成为理解任何特定事物的问题之前，

首先是生存（Dasein）的一个方面，即我不断超越自我的内在动力。理解基本上是历史性的：它总是卷进我所处的具体环境，而我又极力想超越这种环境。

如果人的存在由时间构成，那么它同样也由语言构成。海德格尔认为，语言并不只是一种交流的工具，一种表达“思想”的次生方法：它是人的生活活动的真正范围，是它首先使世界存在。在人所特有的意义上说，没有语言便没有“世界”。海德格尔不是首先按照你或我可能说些什么来考虑语言的：语言有其自身的存在，人类加入这种存在，并且只有加入这种存在才能在根本上成为人。语言总是先于个人主体而存在，是他或她于中展开的真正范围；它包含“真理”，并非说它是一种交换确切信息的工具，而是说它是现实进行自我“揭示”并使我们对现实认真思考的地方。就语言是一种准客观的事件、先于一切特定的个人这种意义来说，海德格尔的思想差不多可以与结构主义理论相提并论。

因此，海德格尔思想的中心是个人主体而不是存在本身。西方先验传统的错误一向是把“存在”看成某种客观的实体，明显地把它从主体分开；海德格尔则宁可寻求回到苏格拉底以前的思想，回到主体和客体之间的二元论出现以前，认为存在以某种方式包含着两者。这种富于启发性见识的结果，尤其在他后期的作品里，而对存在的神秘竟惊人地畏缩起来。启蒙的理性，尽管它对自然采取支配的、工具论的态度，却因一种对星星、天空和森林的崇信而必须加以否定；用一个英国评论家的尖刻的话来说，这

种信服具有一个“呆若木鸡的农民”的种种特点。人必须为存在“让路”，使自己完全改变成存在：他必须变成大地，变成一切意思基本源泉的无穷无尽的本源。海德格尔这位“黑森林派”的哲学家，还是“有机社会”另一个浪漫主义的倡导者，虽然按照他的解释这一学说的结果会变得比利维斯的解释更加有害。对农民的赞扬，因自发的“预先理解”而贬低理性，歌颂聪明的被动——所有这一切，与海德格尔认为一种“真正的”、走向死亡的存在优于无名大众的生存的信念结合在一起，使他在 1933 年明显地对希特勒表示支持。这种支持为时不久；但尽管如此，它也进入了他的哲学组成因素之内。

除去其他不论，这种哲学的价值在于它坚持理论知识总是来自实际社会利益的背景关系。值得注意的是，海德格尔关于一种可知客体的原型是一种工具：我们不是以沉思的方式认识世界，而是作为互相关联事物的一个体系来认识世界，这些事物象“手边”的一把锤子，是某个实际工程中的一些组成因素。认识与行动有着深刻的联系。但是，那种农民似的实际性的另一方面，却是某种沉思的神秘主义：当锤子坏了时，当我们不再认为那是锤子时，它就会失去它的熟悉性，使它的真实存在对我们显现出来。一把坏了的锤子比一把没坏的锤子更有锤子的属性。海德格尔和形式主义者都相信艺术是这样一种不被熟悉的东西：当梵高向我们展现一双农民的鞋子时，他使它们显得生疏，使那种十分真实的鞋的性质突出地显示出来。实际上，对后期的海德格尔来说，只有在艺术里这种现象学的

真实才能够表现自己，正如利维斯认为文学终将代替现代社会假定已经失去的存在方式一样。艺术同语言一样，不能看作是表现某个个人主体：主体只是这个世界的真实性表达自己的场所或环境，而且正是这种真实性，诗的读者必须聚精会神地“聆听”。对海德格尔来说，文学解释并非以人的活动为根据：它首先不是我们做的某件事情，而是我们必须听其自然、任其发生的某件事情。我们必须使自己被动地对原文开放，使我们自己服从于它的神秘的无穷无尽的存在，让我们自己接受它的质询。换句话说，我们在艺术面前的态度，必须有些海德格尔鼓吹的那种德国人民在元首面前的奴隶性。对于资产阶级工业社会的专横理性的唯一选择，看来可能是一种奴隶性的自我克制。

我已经说过，海德格尔认为理解基本上是历史性的，但这点现在需要做一些具体的说明。他的主要著作的标题是《存在与时间》而不是《存在与历史》；这两个概念之间存在着重要的差别。在某种意义上说，“时间”是一个比历史更抽象的概念：它指的是季节的流逝，或者我经历自己个人生命形态的历程，而不是指国家间的斗争，人口的生养和屠杀，或者政府的建立和颠覆。海德格尔认为“时间”本质上仍然是一种超验的范畴，在某种程度上其他一些思想家认为“历史”并不是如此。历史是从我们实际所做的事情中衍生出来的，这也就是我认为“历史”所包含的意思。海德格尔对这种具体的历史几乎无动于衷：实际上他在“历史”和“Geschichte”之间作了区分，“历史”大体上指“发生的事情”，而“Geschichte”则

是感到“发生的事情”确有意义。当我认识到自己存在的责任，抓住自己未来的机会，并在生活中经常意识到自己未来的死亡时，我自己的个人历史便具有真正的意义。这也许对也许不对；但它对我如何“历史地”生活看来并没有任何直接的关系。这里“历史地”生活指的是与特定个人、实际社会关系以及具体制度的密切联系。从海德格尔冗长深奥文章的奥林匹斯山般的高度来看，这一切确实都是微不足道的东西。海德格尔认为，“真正的”历史是一种内在的、“真实的”或“存在的”历史——一种对恐惧和虚无的控制，一种对死亡的决心，一种自己力量的“聚集”——这实际上是要取代在更普通更实际意义上所说的历史。正如匈牙利批评家乔治·卢卡契所说，海德格尔著名的“历史性”并不是真正可以从“非历史性”中区分出来。

因此，对于胡塞尔的静态的、永恒的真理和西方超验论的传统，海德格尔最终也未能通过赋予它们以历史性而推翻它们。相反，他所做的一切是建立一种不同类型的超验的实体——“生存”本身。他的作品表现一种逃避历史的态度，同样也表现一种与历史的冲突；这种情况同样可以用来谈论他曾对之持摇摆不定态度的法西斯主义。法西斯主义是垄断资本主义为了消除已经变得过于尖锐的矛盾而进行的一种绝望的、拼死的挣扎；它进行这种挣扎时，在一定程度上依靠提出一种完整的供选择的历史，一种关于血统、国土、“纯正的”种族、死亡和自我克制的崇高，以及帝国千年不灭的叙述。这并不是说整个海德格尔的哲 66

学完全是法西斯主义的一种理论根据；而是说在法西斯主义对现代历史危机提出解决办法的同时，他的哲学提供了一种想象的解决办法，而且这两种办法之间有着许多共同的特点。

海德格尔把他的哲学事业说成是一种“存在的阐释”；而“阐释”一词的意思是指解释的科学或艺术。海德格尔的哲学形式一般被称作“阐释的现象学”，以此使它区别于胡塞尔及其追随者的“先验的现象学”；这样称说还因为它的基础是历史的解释问题而不是先验的意识。①“阐释学”这个词原来仅限于对宗教经典的解释；但在十九世纪，它的范围扩展到包括整个本文解释的问题。海德格尔之前两个非常著名的“阐释学者”是德国思想家施莱尔马赫尔和狄尔塞；他的最富才华的后继者则是现代德国哲学家汉斯-乔治·加德默尔。随着加德默尔的主要论著《真实和方法》（1960），我们需要对一直折磨现代文学理论的一些问题进行争论。文学的原文是什么意思？作者的意图与这种意思怎样联系？我们是否有希望理解那些从文化上和历史上都与我们相异的作品？“客观的”理解是否可能？或者是否一切理解都与我们自己的历史处境相关？正

---

① 参见理查德·E·帕尔默，《阐释学》（伊利诺，伊文斯顿，1969）。属于阐释现象学传统的其他作品有：让-保罗·萨特，《存在和虚无》（纽约，1956）；莫里斯·默利奥-庞蒂，《感知现象学》（伦敦，1962）；保罗·里考尔，《弗洛伊德和哲学》（纽黑文、伦敦，1970）及《阐释学和人的科学》（剑桥，1981）。

如我们将会看到的，在这些问题里，有许多比孤立的“文学解释”更紧迫重要。

胡塞尔认为，意思是一种“意图的客体”。这样说他指的是意思既不可归为某个说者或听者的心理行为，也不能完全独立于这种精神过程之外。意思不象一把扶手椅那样客观，但它也不仅仅是主观的。意思是一种“理想的”客体，这就是说它可以用多种不同的方式表达而仍然保持同样的意思。根据这种看法，一部文学作品的意思是一次决定的：它与作者写作时思想里出现的或“期望的”任何“精神客体”都完全一致。 67

实际上，这是美国阐释学学者小E. D. 赫施所采取的看法，他的主要作品《解释中的确实性》（1967）在很大程度上受了胡塞尔的现象学影响。赫施认为，不能说因为一部作品的意思与作者写作时想通过它表达的意思完全一致，所以对原文只有一种可能的解释。也许会有许多不同的有效解释，但所有的解释必须在作者意思允许的“特定期望和可能的体系”中进行。赫施也不否认一部文学作品在不同的时间对不同的人可以“意味着”不同的事物。但他声称，严格地说这更多的是作品的“意义”而非作品的“意思”的问题。我可以用某种方式上演《麦克白》，使它与核战争联系起来，但这不是《麦克白》按照莎士比亚自己的观点所“表示”的意思，而且前者并不能改变后者。意义在整个历史过程中发生变化，而意思则保持不变；作者写进意思，而读者则确定意义。

在认为原文的意思与作者通过原文所表达的意思完全

一致时，赫施并不认为我们总可以了解到作者的意图。他或她可能已经死了很久，或者已经完全忘了她想表达的意思。于是，我们虽然有时可以得到对原文的“正确”解释，但却不可能了解到这点。只要赫施的基本看法——文学的意思是绝对的、不可改变的，完全不受历史变化的影响——保持不变，这一点并不使赫施感到多么不安。赫施之所以能够保持这种看法，基本上是因为他关于意思的理论与胡塞尔的理论相似，是先于语言的理论。意思是作者希望的某种东西：它是一种精神的、无声的思想活动，用一套特定的有形符号在当时就永远“固定”下来。它是一个意识问题而不是文字问题。这样一种无声的意识究竟存在于何处并没有交待清楚。也许读者愿意在这里做个实验，暂时抬起头不看作品，在他或她的头脑里默默地“解释”某事的意思。你的“意思”是什么？它是否与你刚才做解释时所依赖的文字不同？相信意思由文字加上无声的愿望或意图的行为构成，颇象是相信每次我“有意”开门时，我一边开门一边做出一种默默的意愿行为。

极力确定某个人头脑里想些什么，然后声称这就是一篇作品的意思，显然是有问题的。首先，一个作者写作时，很可能许多事情同时出现在他的脑海里。赫施承认这点，但他不认为这许多事情会与“词语的意思”混淆；然而，为了证实他的理论，他不得不把作者可能表现的一切意思非常严厉地归纳为他所说的意思的“类型”，也就是原文可以被批评家压缩、简化和转换进去的易于驾驭的意思范畴。这样，我们对一部原文的兴趣只能存在于这些广阔的

意思类型之内，一切特殊的东西都已经被小心地从中排除。批评家必须寻求再现赫施所说的一部原文的“固有类型”，而他这样说大致是指作者写作时支配他的意思的一般观察方式和传统。很可能我们只能做到这点：要确切地弄清莎士比亚说“奶油脸浪荡儿”的意思无疑是不可能的，所以我们只好满足于弄清在一般情况下他头脑里可能想些什么。一部作品所有的特殊细节，都被认为是由这种一般性决定的。至于这对文学作品的细节、复杂性和矛盾的性质是否合适则是另一个问题。为了永远保证一部作品的意思，使它免遭历史的破坏，批评必须控制它蕴藏的混乱的细节，把它们纳入“类型”意思的范围之内。批评对原文的态度是独裁式的，有些象法律上的审判：凡是不能纳入“可能是作者的意思”这个范围之内的，统统被无情地排除；凡是保持在那个范围之内的，一律严格地从属于这种独特的具有支配作用的意图。不可改变的神圣的作品意思保留了下来；至于人们对它做些什么，怎样用它，则变成了一个纯粹是非原著的“意义”的问题。

所有这种批评控制的目的都是对个人特征的保护。赫施认为，作者的意思是他自己的，不应该被读者侵占或侵犯。原文的意思决不会社会化，决不会变成各种各样读者的公共财产；它只属于作者一个人，即使作者死了以后很久，他或她也应该有独家处理的权利。有意思的是，赫施承认他自己的观点确实相当武断。在原文本身的性质里，没有任何东西强使读者按照作者的意思对它解释；只不过如果我们不愿意尊重作者的意思，那么我们就没有任何解 69

释的“标准”，就会出现使批评的混乱大肆泛滥的危险。这就是说，象大多数独裁政权一样，赫施的理论完全不能理性地证明它本身的主要价值正确。原则上讲，没有任何更多的理由说明为什么作者的意思比批评家任意武断地提出的看法应该更受重视。赫施对作者意思的辩护颇象那些对领主头衔的辩护，这种辩护开始是追溯它们几个世纪以来合法继承的过程，而结束则是承认如果你把那个过程追溯到它的起始阶段，那么这些头衔的赢得靠的是与他人斗争。

即使批评家能够了解到作者的意图，那么这是否会为文学原文可靠地提供一种确定的意思呢？如果我们要求对作者意图的意思作一番描述，然后要求对这番描述再作一番描述，如此继续下去，结果会怎么样呢？这里要使确定性成为可能，只能是作者的意思等于赫施所认为的东西：纯粹的、实在的、“自我统一”的、能够可靠地用来固定作品意思的事实。但是，对了解任何一种意思来说这毕竟是一种非常令人怀疑的方式。意思并非象赫施认为的那样稳定和明确，甚至作者的意思也是如此——尽管赫施不会承认，但它们之所以不是那样稳定和明确，是因为它们是语言的产物，而语言总会有某种难以捉摸的东西。如果有一种“纯粹的”意图或表达一种“纯粹的”意思，很难知道会是些什么；只是因为赫施坚持意思脱离语言他才能够相信如此的奇想。作者的意图本身就是一部复杂的“原文”，对它完全可以象对任何其他原文那样进行争论、说明和做各种各样的解释。

赫施对“意思”和“意义”间的区分，在一种明显的意义上说是正确的。莎士比亚不可能想到他在写核战争。当戈特露德说哈姆雷特是“胖子”的时候，她很可能不是象现代读者可能猜想的那样，指他的身体太重。但是赫施区分中的绝对性肯定是站不住脚的。在“原文的意思是什么”和“我认为原文是什么意思”之间做这样一种彻底的区分是完全不可能的。我对《麦克白》在它那个时代的文化传统里可能意味着什么的说明仍然是*我自己*的说明，不可避免地要受到我自己的语言和文化观点的影响。我永远不可能靠自己的力量完全摆脱所有那些影响，最后以某种绝对客观的方式弄清莎士比亚头脑里真正想的是什么。任何这种绝对客观的概念都是幻想。赫施本人并没有追求这种绝对的肯定性，这主要因为他知道自己不可能做到这点；相反，他必须满足于再现作者“可能的”意图。然而，对于这种再现只能在他自己的、由历史决定的意思和观念的结构中进行的方式，他丝毫不予注意。实际上，这种“历史主义”才是他攻击的真正对象。因此，他象胡塞尔一样，提供了一种没有时间限制的、极其公允的认识形式。他相信自己是在保卫文学作品永恒不变的意思而不使其受当代某些意识的影响。而他自己的作品远非公允，——这只是可能使我们以怀疑的态度来考察他这些主张的一个因素。 70

赫施心目中的坚定不移的目标是海德格尔、加德默尔和其他人的阐释学。对他来说，这些思想家坚持意思永远是历史性的为完成相对论打开了大门。按照这一论点，一部文学作品可以星期一是一种意思，星期五是另一种意思。

考虑一下赫施为什么会觉得这种可能性如此可怕是颇为有趣的；但是，为了阻止相对主义的荒唐，他又回到了胡塞尔，并论证说意思是不可改变的；因为意思总是个人在某个特定时间点上的有意图的行为。这里有一种非常明显的道理说明这是错误的。如果在某种情况下我对你说，“关上门！”而当你这样做了时我又不耐烦地补充说，“当然我的意思是打开窗子”，那么你完全有权指出，英文“关上门”这句话只能是“关上门”的意思，不论我想让它表达什么意思，它也只能是这个意思。这并不是说人们不可以想象出一些背景关系，在这些背景关系中“关上门”表达与它通常的意思完全不同的东西：它可以是“不要再谈判了”这句话的一种隐喻的方式。“关上门”这句话的意思，象其他任何意思一样，决不是永远固定不变的：如果有足够的独创性，人们可能会创造出许多背景关系，它在这些背景中可以表达上千种不同的意思。但是，如果一阵71 劲风猛然吹过屋子，而我又只穿了一件游泳衣，那么这句话的意思很可能因情况境而十分清楚；而且，除非我说漏了嘴，或者因某种无法解释的原因走了神，即使我说我“实际上”指的是“打开窗子”也无济于事。这是一个明显的道理，在这个意义上说，我的话的意思不是由我自己的个人意图决定的——我根本不可能完全选定让我的话表达什么意思，象《阿丽丝漫游奇境记》中的矮胖子错误地认为他可以做到的那样。语言的意思是一种社会问题：从一种真实的意义上说，语言首先属于社会，然后才属于我自己。

这正是海德格尔的理解，也是汉斯－乔治·加德默尔在《真实和方法》里继续详细阐述的问题。加德默尔认为，一部文学作品的意思永远不会被其作者的意图穷尽；随着作品从一种文化或历史背景传到另一种文化或历史背景，人们就会从作品中采集出新的意思，而这新的意思也许从未被它的原作者和同时代的读者料到。赫施在某种意义上也承认这点，但他把这归入“意义”的范畴；而加德默尔则认为，这种不稳定性是作品本身真正特点的组成部分。一切解释都是由情境决定的，受到某种特定文化在历史上的相对标准的影响和抑制；不存在任何认为文学原文“就是这种意思”的可能性。赫施发现在海德格尔的阐释学中最令人不安的就是这种“怀疑论”，于是他针对这种“怀疑论”展开了自己最后的卫战。

对加德默尔来说，对过去作品的所有解释都在于过去和现在之间的对话。而对一部过去的作品，我们以海德格尔聪明的被动性去聆听它不熟悉的声音，让它询问我们现在关心些什么；但是作品对我们“讲述的”内容，反过来又依赖于我们从自己有利的历史高度能够对它提出的问题的性质。它还依赖于我们对作品本身便是其“答案”的那种“问题”的再现能力，因为作品也是与它自己历史的一种对话。一切理解都具有“生产性”：它总是在做“不同的理解”，认识原文中的新的潜力，产生某种与它不同的东西。现在只有通过过去才能理解，因为它用过去构成一种现存的连续性；而过去总是由我们自己局限于现在的部分观点来领会。当我们自己关于历史意思和假想的“视野”

与作品本身置于其内的“视野”“融合”起来时，就会产生理解。在这样一个时刻，我们进入一个人造的陌生世界，但同时也把它纳入我们自己的范围，达到一种对我们自己更完整的理解。加德默尔评论说，我们不是要“离开家”，而是要“回到家里”。

很难看出为什么赫施会觉得这一切如此反常。相反，这一切看来实在太顺理成章了。加德默尔可以同样使自己和文学顺应历史的趋势，因为这些分散的东西最终要归到根源——而且它们之所以会这样，是因为在默默地跨越过去、现在和未来的历史下面，存在着一种称作“传统”的具有统一作用的本质。正如T·S·艾略特的情况所表明的，一切“有根有据的”原文都属于这个传统，它既通过我正在仔细考虑的过去的作品来讲话，也通过正在进行“有根有据的”思考的我来讲话。于是，过去和现在，主体和客体，陌生的和熟悉的，都由一种包括它们两者的存在牢牢地连结起来。加德默尔并不担心我们文化上不言而喻的先入之见或“预先的理解”会使我们对过去文学作品的接受产生偏见，因为这些预先的理解来自于传统本身，而文学作品是传统的一个部分 偏见是一种肯定的而不是否定的因素：恰恰是启蒙运动，以其对一种毫无偏见认识的梦想，导致了现代的“反对偏见的偏见”。创造性的偏见与一时的和曲解的偏见相对，是那些来自传统并使我们与传统相联系的偏见。传统本身的权威性，与我们自己强烈的反省联系起来，会分出我们先入之见中哪些是合理的；哪些是不合理的——正如我们自己和过去一部作品之间的

历史距离，远不会对真正的理解制造障碍，而是通过排除作品中那些仅仅属于它的暂时意义的一切在实际上帮助这种认识。

人们也许会问加德默尔思想里真正考虑的是谁的“传统”和什么样的“传统”。因为他的理论只坚持大的设想：认为确实存在一个单一的“主流”传统；一切“真实的”作品都参与这个传统；历史形成一种不间断的连续统一体，不会出现决定性的断裂、冲突和矛盾；“我们”（谁？）从“传统”继承下来的偏见要加以珍惜。换言之，他的理论设想历史是一个“我们”不论何时何地都觉得象在家里一样的地方；过去的作品会加深——就是说决不会破坏——我们现在的自我理解；而且过去陌生的东西在心里总觉得是熟悉的东西。一言以蔽之，这是一种十足的自鸣得意的历史理论，它把一种观点投向整个世界，按照这种观点，“艺术”主要指纯属德国传统的经典名作。这种理论几乎不懂得历史的传统不仅是解放的力量，而且也是压制的力量，是由冲突和控制分割的领域。在加德默尔看来，历史不是充满了斗争，不是具有间断性和排斥性，而是一个“连续的链条”，一条长流不息的河，甚至可以说是一个志趣相投者的俱乐部。历史差别倒还是被承认的，但这只是因为历史差别被某种理解做了有效的清理，而这种理解“跨越了分开解释者和原文的时间上的距离；因此它克服了……原文当中所出现的意思的疏远感。”[1]象其他人当 73

① 《真实和方法》（图宾根，1960），第291页。

中的威勒海姆·狄尔塞所相信的那样。通过强调说自己进入过去来力求超越时间距离是毫无必要的，因为通过习惯、偏见和传统已经跨越了这种时间距离。传统具有一种我们必须对之屈从的权威性：几乎不存在什么对那种权威性进行批评挑战的可能，而且也决不会考虑它的影响根本不是仁慈的东西。加德默尔论证说，传统“有一种理性论争之外的正当理由”。①

“我们所做的对话”曾经是加德默尔对历史的描写。阐释学把历史看作是过去、现在和未来之间的一种活的对话，并且耐心地寻求搬开达到这种无止境的互相交流的障碍。但它不能容忍交流失败的想法，这种交流不是暂时的，不可能仅仅靠更敏感的原文解释来矫正，然而由于某种原因这种交流是有系统的：也可以说，它把整个社会的结构纳入了这种交流。换言之，它不可能与思想意识的问题调合起来——事实是，这种无止境的人类历史的“对话”往往不是强者对弱者的单方面谈话，或者，如果确实是一种“对话”，那么对话的伙伴——例如男人和女人——很难处于平等的地位。它拒不承认谈话总是因某种极不仁慈的力量而陷入困境；而且它非常明显地不承认这个事实的那种谈话，又恰恰是它自己的谈话。

74 正如我们已经看到的，阐释学倾向于集中在过去的作品上面：它所提出的理论问题主要产生于对过去作品的看

① 转引自弗兰克·伦特里契亚，《新批评之后》（芝加哥，1980），第153页。

法。假定它从权威性著作开始，这几乎不会使人惊奇，但它还是有意义的：它指出批评的主要作用是弄清古典作品。很难想象加德默尔会去弄清诺曼·梅勒的作品。随着强调这种传统主义还出现了另一种情况：设想文学作品构成一个"有机的"统一体。阐释学的方法寻求把原文的每一个成分纳入一个完整的整体，其过程一般称作"阐释的循环"：个别的特征可以按照整个原文的前后关系理解，而整个原文的前后关系又可以通过个别的特征理解。阐释学一般不考虑文学作品可以是分散的、不完整的和内在矛盾的可能性，虽然有许多理由可以认为它们存在这种情况。[①]尽管E. D. 赫施对浪漫主义的有机论概念反感，但值得注意的是他也承认文学原文是统一的整体这种偏见，而且在逻辑上也是如此：因为作品的统一性在于作者无处不在的意图。实际上，没有任何理由说明为什么作者不该有几个互相矛盾的意图，或者为什么他的意图不可以以某种方式自相矛盾，然而赫施并不考虑这些可能性。

阐释学在法国的最新发展被认为是"接受美学"或"接受理论"。接受理论不同于加德默尔的理论，它不是完全集中在过去的作品上面。接受理论考察读者在文学中的作用，因此是一个全新的发展。实际上，人们可以非常粗略地把现代文学理论的历史从时间上划分为三个时期：只注意作者（浪漫主义和十九世纪）；只关心作品原文（新批

① 参见彼埃尔·麦彻利，《文学生产的理论》（伦敦，1978），特别是第一部分。

评）；以及最近几年把注意力明显转向读者。在这三者当中，读者一向是最不被注意的——这颇为奇怪，因为没有读者就根本不会有文学原文。文学原文并不存在于书架上面：它们是表达意义的过程，只有在读者阅读实践中才能具体体现出来。就文学的产生来说，读者完全和作者一样必不可少。

阅读行为包含些什么呢？让我随便用一部小说的开头两句作个例子："'你觉得这对新人怎么样？'海尼玛夫妇彼埃特和安吉拉正脱衣服。"（约翰·厄普代克的《夫妇们》）我们怎样理解这两句话呢？因为这两句话之间明显地没有联系，所以我们也许有一会儿感到迷惑不解，直到我们领会了这里是文学传统在发生作用时才明白过来。按照文学传统，我们可以认为这是某个人物的直接引语，即使作品本身没有明确地说明这点。我们猜想某个人物说了开头这句话，可能是彼埃特·海尼玛，也可能是安吉拉·海尼玛；但为什么我们做这样的假想呢？引号里的那句话也许根本就没有说过：它可以是心里想的，或者是别人提出的一个问题，或者是放在小说开头的某种警句格言。也许这是对彼埃特和安吉拉·海尼玛说的，是由另外某个人或者从天上突然传来的一个声音说的。为什么后一种解释看来不大可能的唯一理由，是这句问话对天堂的声音来说有些口语化了，而且我们也许知道厄普代克基本上是个现实主义作家，他一般不采用这样的方法；但是一个作家的原文并不一定构成一种连续的整体，因此过于依赖这样的设想很可能是不明智的。不可能有什么现实的根据认为

这句问话是由一群人齐声说的，也不大可能是由彼埃特和安吉拉·海尼玛之外的别人问的，因为紧接着我们便知道了他们正在脱衣服，也许我们想他们是结了婚的夫妇，而且我们知道结了婚的夫妇——至少在我们伯明翰郊区——不论他们单独在一起会做些什么，也不会当着第三者的面一起脱衣服。

我们很可能就在读这两句话的时候已经做了一整套推断。例如，我们可以推想这里所说的“一对”是一个男人和一个女人，虽然迄今没有任何东西告诉我们他们不是两个女人或两个虎仔。我们认为，不论谁提这个问题他都不可能了解别人的想法，否则他当时就没必要来问。我们可以猜想提问者重视被提问者的判断，虽然迄今还没有足够的上下文关系让我们判断这个问题并非是嘲笑或挑衅。我们想象“海尼玛夫妇”这个短语与“彼埃特和安吉拉”这个短语很可能是语法上的同位语，表明海尼玛是他们的姓氏，从而为他们已经结婚提供了一条重要的证据。但是，在彼埃特和安吉拉之外，我们不能排除可能还有某一批人也姓海尼玛，或许整整一个部落的人，他们全都在一个大 76 厅里一起脱衣服。彼埃特和安吉拉共用同一个姓氏的事实并不能确证他们是丈夫和妻子：他们可以是特别解放的或者乱伦的哥哥和妹妹、父亲和女儿或者母亲和儿子。不过，我们只是假定他们是在当着彼此的面脱衣服，其实没有任何东西告诉我们这句问话不是从一间卧室或海滩小屋里向另一个人喊的。也许彼埃特和安吉拉是两个小孩，虽然对这句问话的有关辩证使这点显得不大可能。大部分读者迄

今可能会认为，彼埃特和安吉拉·海尼玛是一对结过婚的夫妇，他们参加了某项活动，大概是一次宴会，有一对新婚夫妇出席，他们参加完之后在卧室里一起脱衣服；不过这一切全都没有明确地讲出来。

这些是小说开头的两句话，当然，这个事实意味着我们继续读下去的时候，这些问题当中的许多都可以得到解答。但是，我们在这里因不知道而被迫进行思考和推断的过程，对于我们在阅读时始终要做些什么来说却完全是一个更有力、更鲜明的例子。我们继续读下去的时候，我们会遇到更多的问题，这些问题只能靠进一步的假想来解决。我们会得到类似于在这两句话里向我们隐匿的"事实"，但我们仍需要对它们做一番不大可靠的解释。阅读厄普代克小说的开始部分，使我们卷入多得惊人的复杂的、主要是无意识的劳动：虽然我们很少注意到这点，但我们时时刻刻都在构成关于原文意思的假想。读者找出内含的联系，填补删略的地方，做出推断，并检验原来的预想；而要这样做就意味着依赖整个世界潜存的知识，特别是文学传统中潜存的知识。对读者来说，原文本身确实只不过是一系列的"提示"，是把一部分语言构成意思的邀请书。用"接受理论"的术语来说，读者把文学作品"具体化"了，而文学作品本身只不过是书页上一连串有组织的黑色符号。如果没有读者这种连续的、积极的参与，那就根本不会有什么文学作品。任何一部文学作品，不论它多么严密，对接受理论来说实际上都由一些"空隙"构成，就象桌子对现代物理学那样——举例来说，这种"空隙"就是《夫

妇们》第一句和第二句之间的情况，在这两句之间读者必须补充某种漏缺的联系。作品充满了“不确定性”，充满了一些看来靠读者解释的成分，一些可以用多种不同的、或许互相矛盾的方式来解释的成分。这种情况与通常见解不同的是作品提供的说明越多，作品就越不确定。莎士比亚的“神秘的穿着黑衣夜半出没的女巫”(Secret black and midnight hago），在某种意义上限定了所谈的女巫是什么样的女巫，使她们变得更明确，但由于三个形容词全都富于启发性，不同的读者会产生不同的反应，所以原文在努力使自己更明确的时候，也使自己变得更不明确了。

接受理论认为，阅读过程永远是一个能动的过程，是一个复杂的运动，并且随着时间而展开。文学作品只能作为波兰理论家罗曼·英加登所说的一部“纲要”或总的倾向而存在，这种“纲要”或总的倾向必须由读者具体地实现。要这样做，读者会赋予作品某些“预先的理解”，一种信念和期望的模糊的背景，在这种背景之内作品的各种特征将得到评价。不过，随着阅读过程的展开，这些期望本身将会因我们了解的东西而发生变化，并且阐释的循环——从部分到整体又从整体到部分的活动——将周而复始。在力求由原文构成一种连贯的意义时，读者将对原文的组成因素进行挑选并把他们组织成一个连续性的整体，排除某些因素，突出另一些因素，以某种方式使某些方面“具体化”；读者将力图把作品中的不同观点联系在一起，或者从一个观点转到另一个观点来构成一种统一的“幻想”。我们在第一页上了解到的东西会在记忆中淡漠并

"缩小"，也许会被后来了解到的东西严格地加以限定。阅读不是一个简单的直线运动，不是一个纯粹的积累问题：我们最初的思考产生一种参考系统，在这一参考系统内解释后面的东西，但是后面的东西可能以回溯的方式改变我们最初的理解，突出它的某些特点而掩盖另一些特点。随着我们阅读的继续，我们会丢掉某些假想，修正某些信念，并且做出越来越复杂的推断和预想；每个句子都展开一个视界，这个视界因下一句面得到确认、怀疑或破坏。我们同时往后读也往前读，既有预想也有回顾，或许还意识到原文中被我们阅读否定了的其他可能的认识。此外，所有这种复杂的活动是同时在许多层次上实现的，因为原文有"背景"也有"前景"，存在着不同的叙述观点，也存在着我们不断在其间移动的可供选择的意思层次。

78

我一直重点讨论的是沃尔夫冈·伊瑟的理论，他属于接受美学中所谓的康士坦茨学派；在《阅读的行为》(The Act of Readiug, 1978)里，他谈到原文使其发生作用的"战略"，还谈到原文中熟悉的主题和引喻的"全部技能"。如果真要阅读，我们就需要熟悉一部特定作品所运用的文学技巧和传统；我们必须掌握它的一些"规则"，而所谓规则就是指系统地支配它产生意思的方式的那些规律。让我们再回顾一下我在《绪论》中所讨论的伦敦地铁的标牌："狗一定要带着上电梯"。要理解这个告示，我需要做的远不只是简单地把上而的字一个挨一个地读一遍。例如，我需要知道这些字属于那种可以称作"关系法典"之类的东西——这个标牌不只是用语言做的一块取悦旅行者的装

饰，而且是被看作针对实际的狗和旅行者在实际电梯上的行为说的。我必须动用自己的一般社会知识，承认这个标牌是官方安放在那里的，官方有权惩罚违犯的人，我作为公众的一员这个标牌无疑也是指我而言的，但所有这些在文字本身当中却没有明确表示出来。换言之，我必须依靠某些社会准则和背景关系来正确理解这个告示。但是我也需要把这些纳人与某些阅读规则或惯例的相互作用之中——这些惯例告诉我"电梯"指的是这里的这个电梯而不是巴拉圭的某个电梯，"一定要带着"意思是"现在"一定要带着"，等等。我必须承认这个标牌的"样式"说明我在绪论中提到的模糊情况决不可能是实际的"意图"。这里难以区分"社会的"准则和"文学的"准则：把"电梯"具体化为"这个电梯"，采取一种消除模糊情况的阅读惯例，本身就依赖于一整套社会知识。

因此，我理解这个告示靠的是用某些看来合适的准则对它进行解释；但伊瑟认为这并非阅读文学作品时所发生的一切。在支配文学作品的规则与我们用以解释它们的规则之间，如果存在一种完美的"契合"那么一切文学都会象伦敦地铁的标牌那样毫无鼓舞人心的作用。在伊瑟看来，最能打动人的文学作品，是那种迫使读者以一种新的批评态度来认识自己的习惯准则和期望的作品。这种作品质询并改变我们介入其中的并未言明的信念，"不承认"我们日常的观念习惯，并因此迫使我们首先承认它们本来的面目。有价值的文学作品并非只是加强我们的既定观念，而是要破坏或违反这些标准的观察方式，并因此教给我们新

的理解规则。这里与俄国的形式主义有某种相似之处：在阅读行为中，我们惯常的假想"陌生化"了，客观化到使我们可以批评它们，并因此还可以修正它们。我们如果用自己的阅读战略来改变原文，那么它同时也改变我们自己：象科学实验中的物体一样，它可以对我们的"问题"产生一种预想不到的"答案"。对于象伊瑟这样的批评家来说，整个阅读最重要是它使我们进入更深的自我意识，促进一种对我们自身特点的更富批评的看法。这好象我们努力读一本书时我们一直"阅读"的就是我们自己。

实际上，伊瑟接受理论的基础是自由人文主义思想：相信在阅读中我们应该灵活机动，开放思想，准备随时对我们的信念提出怀疑并允许改变它们。在这种情况背后是加德默尔阐释学的影响，确信从接触陌生事物中所产生的那种丰富了的自我认识。但是伊瑟的自由人文主义象大多数这种学说一样，并不象它乍看起来那么自由。他认为一个有强烈思想意识信仰的读者，很可能是一个低能的读者，因为他或她不大可能接受文学作品的改造力量。这种看法的含意是，为了经历被原文改造的过程，首先我们必须只在极短的时间内坚持自己的信念。最好的读者必须已经是一个不受约束的读者：阅读的行为产生一种它也预先假定的人的主体。这在另一方面也是自相矛盾的：因为如果我们首先对我们确信的东西只持无所谓的态度，那么原文对它们的疑问和破坏便并不是真正非常重要。换言之，实际上将不会出现什么重要的东西。读者并没有受到非常激烈的责备，而只不过作为一个更彻底的自由人回归为他或她

自己。在阅读行为中，除了什么样的（自由）主体之外，[80]
有关阅读主体的一切都受到怀疑：这些思想上的局限决不能批评，因为一批评整个模式就会崩溃。在这种意义上说，阅读过程中的多样性和开放性是可以允许的，因为它们预先假定了某种封闭的永远适当的一致性：阅读主体的一致性，这种一致性的破坏和违犯只是为了更充分地回到一致性本身。正如加德默尔表明的，我们可以袭入外国的领土，因为我们内心总有个家。那种会受到文学最深刻影响的读者，是一种已经具备"正确的"接受和反应能力的读者，他能够熟练地运用某些批评技巧并辨认某些文学惯例；但这恰恰是那种需要受影响最少的读者。这样一个读者从一开始就受到"改造"，而且正是因为这个事实他才准备好冒进一步被改造的危险。要"有效地"阅读文学作品，你必须运用某些批评的能力，而这些能力常常不易明确地加以限定；但恰恰是这些能力"文学"将不能表示怀疑，因为它本身的存在依赖于它们。你已经限定为"文学的"作品，总是会与你认为"合适的"批评技巧有着密不可分的关系：一部"文学的"作品，或多或少会意味着是用这种探究的方法可以有益地加以阐明的作品。然而在那种情况下，阐释的循环真的就成了一种恶性的而非良性的循环：你从作品中得到的东西，在很大程度上依赖于你最初投入作品的东西，而且几乎没有什么可能对读者进行实质性的"挑战"。伊瑟似乎想通过强调文学破坏并改变读者规则的力量，回避这种恶性的循环；但是，正如我们论证的，这本身便在无形中完全接受了那种"特定的"读者，也就

是它希望通过阅读而产生的那种读者。读者与作品之间这种循环的封闭性反映了文学学术实践中的那种封闭性，只有某些类型的原文和读者才不得不应用。

关于统一的自我和封闭的原文的学说，暗中构成了大部分接受理论的明显开放性的基础。罗曼·英加顿在《艺术的文学作品》（The Literary Work of Art，1931）里武断地认为，文学作品构成有机的整体，而读者充实它们的“不确定情况”，其目的是使这种和谐达到完善。读者必须以某种“合适的”方式把作品的不同部分和层次联系起来，甚至宁可采取按照生产者的指示来涂抹儿童画册的方法。对英加顿来说，原文一出现就具有它的不确定性，读者必须“正确地”把原文具体化。这样做反而限制读者的活动，有时使读者至多成为一种文学的小工匠，四处游荡，填充零散的不确定的地方。伊瑟是一种开明得多的雇主，他允许读者在更大程度上与原文合伙：不同的读者可以自由地以不同的方式使作品具体化，而且不存在任何唯一正确的、可以穷尽其语义潜力的解释。但这种慷慨大度要受到一种严厉的指示的限制：读者必须构想原文使它内部连贯一致。伊瑟的阅读模式基本上是机能主义的：必须使部分自始至终适应整体。实际上，在这种武断的偏见背后，存在着格式塔心理学的影响，因为它关心把分散的观念并入一个可以理解的整体。确实，这种偏见在现代批评家中间极其流行，以致很难把它看作仅仅是一种偏见——这是一种理论上的偏爱，它同任何其他偏爱一样会引起辩论和争执。绝对没有必要假定文学作品一定或应该构成和谐的

整体，许多富于启发性的意思摩擦或冲突必须由文学批评的冷静“处理”才能和谐起来。伊瑟认为英加顿对原文的看法太过于“有机主义”，他赞赏现代主义的复杂的作品，其部分原因是这些作品使我们更能意识到解释它们的艰辛。但与此同时，作品的“开放性”成了某种要逐渐消灭的东西，因为读者终将构成一种起作用的前提，而这种前提可以说明最大数量的作品成分并使它们互相连贯起来。

原文的不确定性只能促使我们取消它们，用一种稳定的意思取而代之。用伊瑟明显武断的方式来说，它们必须“正常化”——制服它们并使之屈从于某种牢固的意识结构。读者与原文的搏斗仿佛就是对原文的解释，他极力把原文混乱的“多语义的”潜力限定在某种可以控制的范围之内。伊瑟非常坦率地谈到把这种多语义的潜力“纳入”某种体系——人们也许认为对于一个“多元论的”批评家来说这是一种奇怪的方式。除非这样做了，否则，统一的阅读主体就会受到损害，在“自我矫正”的阅读疗法中，就无法回到作为一种均衡统一体的自我。

任何一种文学理论都值得用下面的问题来加以检验：它应用于乔依斯的《为菲尼根守灵》效果如何？就伊瑟的情况而言其答案必然是：不太好。他被公认论述了乔伊斯的《尤利西斯》；但他的主要批评兴趣在于十八世纪以来的现实主义小说，而且有些方法可以使《尤利西斯》符合这种模式。伊瑟关于最有效的文学扰乱和违犯公认的准则的看法，是否适合当代读者阅读荷马、但丁或斯宾塞呢？现代时期的欧洲自由主义者，认为“思想体系”必定有某

些消极而非积极的成分，因此他们期望那种看来会破坏“思想体系”的艺术，伊瑟的看法难道不是这些人的一种更典型的观点？大量“有效的”文学难道不是已经明确地证实而并非扰乱了其时代公认的准则？把艺术的力量基本上确定为否定的——确定为违犯和陌生化——这在伊瑟和形式主义者来说都包含着对自己时代的社会和文化制度的一种明确的态度：一种在现代自由主义当中等于怀疑思想体系本身的态度。它能这样做有力地证明了自由主义忽略某个特定的思想体系：这就是维持它自身地位的思想体系。

为了领会伊瑟的自由人文主义的局限，我们可以把他和另一位接受理论家——法国批评家罗兰·巴尔特——作一个简单的对比。巴尔特的《原文的乐趣》（The Pleasure of the Text, 1973）一书中的方法，差不多与伊瑟的方法有着令人难以想象的差异——按照旧式的说法，这是一个法国享乐主义者和一个法国理性主义者之间的差异。伊瑟主要集中于现实主义作品，而巴尔特则利用现代主义原文提出一种对阅读的迥然不同的解释，这种解释把一切明确的意思消解为一种自由的文学游戏，试图通过语言中某种不断出现的错误和疏忽来消除压抑的思想体系。这样一种原文所要求的不是“阐释学”而是“性爱学”：既然无法确定它的意义，读者只能尽情享受撩人的一行行滑动的符号，享受露而复没、隐约闪现的刺激性的意思。由于读者迷恋这种丰富的语言舞蹈，醉心于词语本身的结构，所以对于构成一种连贯系统并把原文成分巧妙地结合在一起来支持一个整体自我的有意义的乐趣，他们并没有什么认识，

他们只知道通过作品本身纷乱的织网感到自我瓦解分裂的受虐狂般的刺激。阅读与其说象个实验室，倒不如说象个闺房。在阅读行为使其受到怀疑的某种自我性的最后恢复里，现代主义的原文远不是使读者回到其本身，而是在巴尔特认为既是读者狂喜又是性欲高潮的一种享受当中，打破他或她的牢固的文化个性。

正如读者可能已经想到的那样，巴尔特的理论并非没有问题。在一个其他人不仅缺书而且缺吃的世界上，这种自我放纵的先锋派享乐主义，确实有些令人感到不安。如果说伊瑟向我们提供了一种控制语言无限能力的严格"规范的"模式，那么巴尔特则向我们提供了一种个人的、非社会的、基本上是无政府主义的、也许只不过是前者的反面的经验。两位批评家都显露出对系统思想的一种自由主义的厌恶；两人以各自不同的方式忽视了读者在历史中的地位。因为读者肯定不会在一个真空中看到原文：一切读者都有其社会和历史地位，他们怎样解释文学作品将受到这个事实的深刻影响。伊瑟对阅读的社会性是了解的，但他宁愿主要集中在它的"美学"方面；康士坦茨学派一个更有历史思想的成员是汉斯·罗伯特·姚斯，他寻求以加德默尔的方式使文学作品处于它的历史"范围"之内，处于作品于中产生的那种文化意义的背景当中，然后对这个"范围"和它的读者不断变化的历史"范围"之间的转换关系进行探索。这项工作的目的是产生一种新的文学史——这种文学史的重点不是作者、影响和文学流派，而是由它在各个阶段的历史"接受"所限定和解释的文学作

品。并非文学作品本身保持不变而对它们的解释发生变化：原文和文学传统按照接受它们的多种历史“范围”本身也被积极地加以改变。

关于文学接受的一部更详尽的历史研究著作是让-保罗·萨特的《什么是文学？》(What Is Literature?, 1948)。萨特的这部著作清楚地表明，一部作品的接受决不只是一种关于它的“外部”事实，决不只是一个依赖书评和书店销售的问题。它是作品本身构成的一个方面。每一部文学原文的构成都意识到它的潜在的读者，都包含着它写作对象的形象：每一部作品在它本身内部都把伊瑟称作“隐在的读者”变成符号，并在它的每一个表示里暗示出它所期待的那种“接受者”。在文学中和在任何其他类型的生产中一样，“消费”是生产过程本身的一个部分。如果一部小说开头的句子是“杰克摇摇晃晃走出小酒馆，鼻子通红”(Jack staggered red-nosed out of the pub)，那么它就已经包含了某种读者，这种读者懂得相当高级的英语，知道小酒馆(pub)这个词，并且具有某种文化知识，了解酒和面部发红是相联系的。并非只是作者“需要读者”：作者所运用的语言已经包含着可能存在的一种读者范畴而不是另一种范畴，在这一点上他未必有多少抉择权。一个作家也许根本不会想到某种特定的读者，他可能对谁读他的作品毫不介意，但仅仅写作行为本身就已经把某种读者作为原文的内在结构包括了进去。甚至我自己对自己说话时，除非我说的那些话（而不是我本人）能够预见到某种潜在的读者，否则我说的话就根本不算作话。因此，萨特的这

部著作开始提出“作家为谁而写作？”的问题，不过他用的是历史的而不是“存在主义”的观点。他这部著作追溯了十七世纪以来法国作家的命运，从十七世纪“古典主义”风格标志作者与读者之间有一种固定契约或共同的设想框架，到十九世纪文学内在的自我意识不可避免地描写它所蔑视的资产阶级。这部著作最后论及当代“承担责任的”作家陷入困境，他们既不能把自己的作品写给资产阶级、工人阶级，也不能写给“普通人”想象中的某些人。

姚斯和伊瑟的这种接受理论看来提出了一个迫切的认识论问题。如果人们认为“原文本身”是一种构架、一套“纲要”，等待不同的读者以不同的方式加以具体化，那么在未将它们具体化之前人们究竟怎样来讨论这些纲要呢？当谈到“原文本身”，把它作为一个标准衡量对它的特定解释时，人们是不是在处理一些仅仅是自己的具体化的东西？批评家是否在向“原文本身”要求某种上帝般超绝的知识——某种仅仅作为必须设法对原文做部分构成的读者所不可能得到的知识？换言之，这是人们怎么知道冰箱门关上时里面的灯就灭了那个老问题的翻版。罗曼·英加顿考虑到这种困难，但却不能对它提出适当的解决办法；伊瑟允许读者有相当大的自由，但我们并不是完全自由地按我们的愿望来解释。因为解释要成为这一原文而不是另外某一原文的解释，它必须在某种意义上受到原文本身合乎逻辑的限制。换句话说，作品对读者的反应起某种程度的决定作用，否则批评就可能会陷入完全混乱的状态。《荒凉山庄》只不过是读者对这部小说所做的千百万不同

的、常常矛盾的理解，“原文本身”也就作为一种神秘的未知数而被丢却。如果文学作品不是一个包含某些不确定性的确定的结构，而假设原文中的一切都是不确定的、取决于读者选择构成它的方式，那么会是什么样的情况呢?在什么样的意义上我们可以说是在解释“同一部”作品呢?

并不是所有的接受理论家都觉得这是一种困境。美国批评家斯坦利·费什非常高兴地承认：当你认真对待它的时候，在讨论桌上根本不会有什么“客观的”文学作品。《荒凉山庄》只不过是已经或将要对这部小说所做各式各样的解释。真正的作者是读者：读者对于在文学事业中仅仅象伊瑟那样合伙感到不满，所以现在推翻了他们的老板，自己接管了权力。费什认为，阅读不是一个发现原文是什么意思的问题，而是并个体验它对你**做些**什么的过程。他的语言概念是实用主义的：例如，一种语言学上的倒装法或许会使我们产生某种惊奇或迷惑的感觉，而批评只不过是描述读者对书页上的连续文字不断发展的反应。然而，原文对我们“做”些什么，实际上是我们对原文做些什么的问题，是一个解释的问题；批评注意的对象是读者经验的结构，而不是任何在作品本身当中会发现的“客观的”结构。原文中的一切——它的语法、意思、形式单位——都是解释的产物，决不是“事实上”给定的；于是这就提出了费什认为他在阅读时解释的究竟是什么的有趣的问题。他对这个问题的令人喜欢的坦率回答是他不知道；但是，他认为其他任何人也不知道。

86 实际上，费什小心地防止他的理论可能导致的阐释混

乱。为了避免使原文分解成上千种对立的理解，他求助于读者共有的、会控制他们个人反应的某些“解释的战略”。任何旧的阅读反应都是行不通的：这里所说的读者是学术机构中培养出来的“有知识的或熟知情况的”读者，因此他们的反应不大可能证明彼此间别如霄壤，以致无法防止所有推理的论争。然而，他坚持作品本身“内部”不存在任何东西——那种认为意思是原文语言中以某种方式“固有的”东西，等待通过读者的解释而表现出来的看法，整个是一种客观主义的幻想。他认为沃尔夫冈·伊瑟恰恰是当了这种幻想的俘虏。

费什与伊瑟之间的争论在某种程度上是一种文字上的争论。费什认为在文学里或整个世界上没有任何东西是“给定的”或“确定的”，如果他以此指“没有解释过的”，他完全是正确的。不存在任何脱离人性意思的“兽性的”事实；没有任何事实是我们不知道的。但这不是“给定的”这个词的必然的甚或通常的含意：今天，很少科学哲学家会仅仅因为实验室里的数据不是达尔文进化论那种意义上的解释而否认它们是解释的结果。在科学假想和科学数据之间是有某种差异的，虽然两者都是不容置疑的“解释”，而且许多传统科学哲学所想象的它们之间那种不可逾越的鸿沟肯定是一种幻想。[①]你可以说把十一个黑色符号看作“Nightingale”（夜莺）这个字是一种解释，也可以说把

---

① 参见玛丽·海斯，《科学哲学里的革命和重建》（布赖顿，1980），特别是第二部分。

某种东西看作黑的，或看作十一个字母，或看作一个字，也是一种解释，你这样是对的；但是如果在大多数情况下你理解那些符号指的是“Nightgoun”（睡衣），那你就错了。人人都可能同意的一种解释是限定某种事实的一种方式。要说明对济慈《夜莺颂》的解释是错误的并不太容易。在这第二种、更广泛的意义上来说，解释一般都会碰上科学哲学所说的“理论的待定”，也就是说任何一套数据都可以用多种理论来加以解释。看来这与我前面提到的决定十一个符号是构成“Nightingale”（夜莺）还是“Nightgoun”（睡衣）的情况不同。

这些符号表示某一种鸟是任意性的，是语言和历史的习俗问题。如果英语语言的发展不同，它们可能表示的不是一种鸟；或者，也许在某种我不懂的语言里它们表示的是“两分的”（dichotomous）意思。也许有某种文化根本不把这些符号看成是印出来的，看成是我们所说的“符号”，而是把它们看作白纸上固有的、以某种方式显现出来的黑点。这种文化还可能有一种与我们不同的计数方式，不是把它们看作十一，而是看作三加上一个不定数。在它的书写形式里，“夜莺”（Nightingale）与“睡衣”（Nightgoun）这两个词的写法可能没有什么区别。依次类推：关于语言没有任何东西是由神给定的或者固定不变的，就象英文词“Nightingale”不止有一种意思的事实所表明的那样。但是，解释这些符号却是一件受限制的事情，因为这些符号经常被人们在社会交流实践中以某些方式使用，而这些实际的社会应用就是这个字的各种意思。当我在文学原文中

确定这个字的意思时，这些社会实践并不会全然消失。我读过作品之后，很可能会觉得这个字现在指的是某种迥然不同的东西，很可能觉得它指的是"两分的"而不是一种鸟，因为它已经进入改变了的意思的语境。但是，确定这个字的意思首先包括了对它的实际社会应用情况的某些看法。

那种以为我们可以随心所欲地构成文学原文意思的主张，是一种被证明不无道理的见识。毕竟，有什么东西阻止我们呢？为了使原文中的词表示不同的意思，我们可以为它们创造的语境几乎没有任何数量限制。在另一意义上说，这种看法是那些教学时间太长的人在思想里产生的天真的奇想。因为这样一些原文属于整体的语言，不论其他语言实践会对它们产生多么大的干扰和破坏，它们与其他语言实践也有着复杂的关系；而语言事实上并不是我们可以随心所欲地对待的东西。如果我读到"夜莺"这个词必然会想象到从城市社会隐退到大自然的安慰中，是多么幸福，那么这个词对我就有某种力量，或者说支配着我，当我在一首诗里遇到这个词时这种力量也不会魔术般地消失。这就是所谓文学作品限制我们对它的解释或者它的意思在某种程度上是本身"固有的"一部分含意。语言是从根本上影响我们的一个社会力量领域，把文学作品看成一个不受语言限制的具有无限可能性的竞技场是一种学院主义的错误。 88

然而，值得注意的是，解释一首诗确实比解释伦敦地铁的告示更为自由。它之所以更自由，是因为在后一种情况下，语言是某种实际情境的一个部分，这种情境有助于

排除对原文的某些理解并证明另外一些合乎道理。正如我们已经看到的，这种情况决不是绝对的限制，但却是一种重要的限制。就文学作品来说，有时也有某种实际情境，它排除某些解释而准许另外一些解释，例如教师的指导便是如此。正是学术机构，正是那套社会公认的阅读作品的方式，作为一种限制而发生作用。当然，这种被准许的阅读方式决不是“自然的”，而且也决不全是学院式的：它们与整个社会当中居统治地位的评价和解释形式有关。并非只是在大学课堂上读诗时是这样，当我在火车上读一本通俗小说时，它们仍然会积极地发生作用。但是，读一本小说仍然不同于读一个路标：因为小说的读者不具备现成的背景关系来使语言明白易懂。一部以“劳克尽可能快地奔跑”[①]这句话开头的小说，等于是在含蓄地对读者说：“我请你想象出一种背景关系，在这种关系里说‘劳克尽可能快地奔跑’能讲得通。”小说会逐渐地构成那种背景关系，或者如果你愿意，可以说读者会为小说逐渐构成那种背景关系。甚至在这里，它也不是一个解释完全自由的问题：既然我讲英语，那么对“奔跑”（running）这类字的社会运用，就会支配我对意思的合适的背景关系的追求。但是，我所受到的限制并不象“禁止出去”那种告示的限制一样；而这正是为什么人们对以“文学”方式处理的语言意思常常有重大分歧的一个原因。

---

① 参见T·A·冯迪克，《原文语法的某些方面：理论语言学和诗学的研究》（海牙，1972）。

在这本书的开始，我曾对“文学”是一个不变的客体的看法提出异议。我还论证说文学价值远远不象人们有时认为的那样有保证。现在我们已经看到，文学作品本身也很难确定，并不象我们经常想象的那样容易。一种能够始终贯穿文学作品而赋予它某种确定意思的方式是强调作者的意图：在讨论E·D·赫施时我们已经看到这种战术中的一些问题。另一种方式是费什所要求的共有的“解释策略”，即读者——至少学术界的读者——很可能都有的一种共同的能力。毫无疑问，确实（有某种）学术机构有力地决定着哪些是一般可以允许的解释；而“文学机构”则包括出版商、文学编辑、文学评论家以及学术界。但是在这种机构内部，可能存在着某种关于解释的斗争，对此费什的模式看来并不会作出解释——这种斗争不仅是对荷尔德林的这种或那种解释之间的斗争，而且也是围绕着范畴、传统和解释本身的策略而展开的斗争。几乎没有任何教员或评论家会因某种对荷尔德林或贝克特的解释不同于他们自己的解释而对其进行谴责。然而，如果他们认为这种解释是“非文学的”——违犯了公认的“文学批评”的界限和传统做法，那么他们中间就会有相当多的人对这种解释进行谴责。只要解释是“文学批评性的”，文学批评一般不会干涉任何具体的解释；而什么算文学批评则是由文学机构来决定的。正因为如此，文学机构中的自由主义，例如沃尔夫冈·伊瑟的自由主义，一般都看不见它自己本质上的局限。 89

关于文学原文没有一个唯一“正确的”意思的看法，

很可能使某些文学学者和批评家感到不安，但这样的人可能并不很多。他们更可能关心的看法是：原文的意思不在于本身之内，象牙床上的智齿那样耐心地等待着取出，而在于读者在这个过程中有着某种积极的作用。因此今天也不会有许多人耽心这样的看法：读者阅读原文时不是作为一种文化上的处女，纯洁无瑕，丝毫没有受到以前社会的和文学的纠缠，不是作为一种超凡脱俗的精灵，也不是原文可以在上面转写自己的文字的一张白纸。我们大多数人都承认，没有任何阅读是单纯的或者不存在预想的。但是极少有人寻求这种属于读者过失的充分含意。本书的主题之一是否认存在纯"文学"反应之类的东西：所有这样的反应，不仅仅是那些对文学形式的反应，也不仅仅是那些对有时小心地限定为作品"美学"方面的反应，都与我们作为社会和历史的个人的性质深刻的交叠在一起。迄今为止，在我对文学理论所做的各种叙述里，我试图表明这里一直存在着远比文学见解更重要的东西——传播和维护所有这些理论或多或少都是对社会现实进行明确的解释。正是这些解释在某种真正的意义上讲都是罪过，从马修·阿诺德以恩赐的态度抚慰工人阶级的努力直到海德格尔的纳粹主义无不如此。与文学机构决裂并不仅仅意味着提出对贝克特的不同的解释；它意味着与一切对文学、文学批评以及支持它的社会价值进行解释的方式的决裂。

在二十世纪文学理论的武器库里，还有一个用来将文学作品彻底固定下来的巨大的钉子。这个钉子称作结构主义，现在我们可以对它来进行探讨。

结构主义和符号学

91

在绪论的结尾，我们谈到美国文学理论处于新批评的控制之下，强调它的日益复杂的技巧，它为反对现代科学和工业主义展开一场后卫性战斗。但是，随着五十年代北美社会的发展，它的思想方式变得更富严格的科学性和管理性，于是出现了对一种更雄心勃勃的批评技术统治形式的需要。新批评起了很好的作用，但在某种意义上说它过于谦虚和单一化，不能称作是一种精明而讲究实际的学派。在它一心致力于研究孤立的文学原文时，在它对感性的偏爱当中，它表现出忽略文学更广阔、更富结构性方面的倾向。文学史的情况怎么样呢？它需要的是一种文学理论，这种理论一方面要保持新批评的形式主义爱好，保持它对文学作为一种美学对象而不是社会实践的专注，同时又要从这一切当中找出某种远为更系统和更“科学”的东西。这种理论出现在1957年，在加拿大诺思罗普·弗莱把所有文学风格“整体化”的巨作《批评的剖析》中体现出来。

弗莱认为批评处于一种令人遗憾的不科学的混乱之

中，需要进行很好的整理。批评成了一种主观的评价和无用的闲话，急需一种客观体系来限制。弗莱认为这是可能的，因为文学本身就形成这样一个体系。实际上，文学并不只是把散布在整个历史中的作品随便地收集在一起；如果你仔细地考察一下，你就会发现它是按某些客观规律活动的，而批评通过系统地阐述这些规律本身也可以变成系统性的。这些规律就是一切文学作品构成所依赖的各种方式、原型、神话和体裁。整个文学基本上有四种“叙述类型”，92 即喜剧的、传奇的、悲剧的和讽刺的，这些类型可以看作分别与春、夏、秋、冬四种神话相对应。人们可以勾画出一种文学“方式”理论的轮廓：在神话里，英雄的品质高于其他人；在传奇里，英雄的地位高于其他人；在悲剧和史诗的“高级模仿”方式里，英雄的地位高于其他人但不高于他的环境；在喜剧和现实主义的“低级模仿”方式里，英雄与我们其余的人完全一样；而在讽刺和嘲弄里，英雄则低于我们。悲剧和喜剧可以进一步分为高级模仿、低级模仿和讽刺；悲剧是关于人类的孤立，喜剧是关于人类的结合。三种反复出现的象征型式——启示型的、信仰型的和比拟型的——一致起来。于是整个体系可以作为一种文学史的循环理论而运动：文学从神话到讽刺然后又回到神话，而在 1957 年，我们显然处在讽刺阶段中的某个位置上，并且有回复到神话阶段的明显的迹象。

弗莱要想建立他的文学体系——上面只是对这个体系的部分叙述——他必须首先清除价值的判断，因为这些价值判断纯粹是主观的聒噪。我们分析文学时我们谈的是文

学；而我们评价文学时我们谈的则是自己。这个体系还必须排除文学史以外的其他任何历史：文学作品是由其他文学作品构成的，而不是由文学体系本身之外的任何材料构成。因此，弗莱的理论的长处是：它以新批评的方式保持文学不受历史的污染，把文学看作是一种封闭的、类似生态学的原文的再循环，但它又不同于新批评，它以历史本身的全球性广度和集合结构，在文学中找到一种历史的替代。文学的方式和神话是超历史的，它使历史崩溃，变成千篇一律的东西或一套关于同样主题的重复变化。要使这个系统存在，它必须严格地保持封闭状态：一切外在的东西概不许介入其内，以免打乱它的范畴。这就是为什么弗莱的“科学”冲动要求一种比新批评更强烈的形式主义。新批评派承认文学在某种重要的意义上是认识性的，产生某种关于世界的知识；弗莱则坚持认为，文学是一种“独立存在的词语结构”，完全与它本身之外的联想隔绝，它是一个封闭的、内向的领域，“在某种词语关系的系统里包含着生活和现实”。[①]这个系统所做的一切是改组它的象征单位彼此间的关系，而不是与它外部任何一种现实的关系。文学不是了解现实的方式，而是一种集体乌托邦式的梦想，这种梦想在整个历史中一直继续着，是人类那些基本愿望的一种表现，这些愿望曾使文明产生，但却永远不会在那里得到彻底满足。文学不能看作是作者个人的自我表现，作者只不过是这一普遍系统的功能：文学产生于

93

① 《批评的剖析》（纽约，1967），第122页。

人类本身的集合主体，这就是它为什么会体现“原型”或体现那些具有普遍意义的人物。

弗莱的作品事实上侧重文学的乌托邦根源，因为它表现出一种对真实社会生活的深刻恐惧，表现出一种对历史本身的厌恶。在文学里，也只有在文学里，人们才能排除与语言相关的那种粗俗的“外在性”，找到一个精神之家。值得注意的是，这种理论的主题是都市出现之前自然史的反映，是对工业主义之前历史的怀旧回忆。在弗莱看来，实际的历史是束缚和限制，而文学仍然是我们唯一可以自由的地方。甚至为了使这种理论间接地具有说服力，也值得提出我们迄今生活过的历史是什么性质的问题。这种探讨方式的漂亮之处在于它巧妙地把一种极端的唯美主义与一种有效分类的“科学性”结合起来，并因此保持文学作为一种对现代社会的想象的替代，同时以那种社会的方式提出值得尊重的批评。它对文学的华而不实表现出一种反传统观念的活跃性，以计算机化的精确性把每一种作品都放到它在神话中指定的位置，但是它把这些与最浪漫主义的渴望混合了起来。一方面，它以轻蔑的态度“反人文主义”，破坏人类个人主体的中心地位，把一切都集中于集合的文学系统本身；另一方面，它又是一个有义务感的基督教人文主义者（弗莱是个教士）的作品，这种人文主义者认为，促进文学和文明——愿望——的动力最终只能在天国里实现。

因此，象好几位我们已经谈过的文学理论家一样，弗莱提出的文学是一种宗教的变体。文学基本上是掩饰宗教

思想的失败，向我们提供各种各样与社会生活相关的神话。在《批评的道路》（The Cvifical Pafh，1971）里，弗莱将保守的“关系神话”与自由主义的“自由神话”加以对照，希望在这两者之间找到一种稳定的平衡：保守主义的专制倾向一定会被自由神话纠正，而保守主义的秩序感又一定会缓和对社会不负责任的自由主义倾向。简单地说，从荷马到天堂，庞大的神话系统所流传下来的，是自由的共和党和保守的民主党之间某个地方的一种状况。弗莱告诉我们，唯一的错误是革命者的错误，他天真地把自由的神话错误地解释为在历史上可以实现的目标。革命者纯粹是个拙劣的批评家，他把神话错当为现实，就象一个孩子错把女演员看作是一个真正的漂亮公主一样。奇怪的是，文学虽然割断了一切本来卑俗实用的关系，但它最终却能够或多或少地告诉我们投哪一方的票。弗莱坚持阿诺德的自由人文主义传统，正如他所说，他希望“社会是自由的、无阶级的和温文尔雅的”。他所谓的“无阶级的”意思，象他之前的阿诺德一样，实际上是指一个普遍赞成他自己的中产阶级自由主义价值的社会。

在不甚严格的意义上来说，诺思罗普·弗莱的著作可以说成是“结构主义的”，并且值得注意的是它恰好与欧洲“传统”结构主义的发展属于同一时期。正如字面上的意思所表示的，结构主义注意的是结构，而且特别注意考察结构赖以发生作用的普遍规律。象弗莱一样，结构主义也倾向于把单个现象仅仅归纳为这种规律的一些事例。但是严格地说，结构主义含有一种在弗莱作品中找不到的颇

有特色的学说：相信任何一个系统的个体单位只有靠它们彼此间的联系才有意义。但这并不等于简单地认为你应该“从结构上”来观察事物。你可以把一首诗作为一个“结构”来考察，同时仍然认为它的每一个成分本身或多或少都有意义。也许这首诗包括一个关于太阳的形象和另一个关于月亮的形象，而你关心的是这两个形象怎样配合在一起构成一个结构。但是只有你认为每一个形象的意思确实与其他形象有关系，这时你才成为一个真正的结构主义者。这些形象没有“实质的”意思，只有“关系上的”意思。你无需从诗的外面，从你对太阳和月亮的了解来解释它们；它们互相进行解释并加以限定。

95 让我用一个简单的例子来说明这点。假定我们在分析一个故事，在这个故事里，一个男孩与其父争吵后离家出走，在炎热的白天走过森林，掉进了一个深坑。父亲出来寻找他的儿子，向坑里探视，但坑里太暗，看不见他。就在那时，太阳正好升到头顶上方，光线照到了坑底，于是父亲救出了他的孩子。在快乐的和解之后，他们一起回到家里。

这也许不是一个扣人心弦的故事，但它却有简明的特点。显然，可以用各种方式来解释它。一位精神分析批评家也许可以从中找出俄狄浦斯情结的明确暗示，说明孩子堕入深坑为什么是他与父亲争吵后无意识地希望落到自己身上的一种惩罚，一种可能是象征的阉割形式，或者是一种对他母亲子宫的象征性求助。一位人文主义批评家也许可以把它理解为人类关系中内在矛盾的强烈的戏剧化。另一类

批评家也许会把它看作一种关于儿子和太阳（son / sun）的引伸的、毫无实际意义的文字游戏。结构主义批评家要做的则是用一种图解的形式把故事程式化。第一个意义单位“男孩与其父争吵”，可以重写为“下反抗上”。男孩走过森林是沿着一条水平轴线的运动，与垂直的轴线“低和高”形成对照，也可以看作是“中间”的标志。掉进深坑，指一个低于地面的地方，再次表示“低”，而太阳正当头顶则表示“高”。光线射进坑里，太阳在某种意义上说已经屈尊降“低”，于是转换了叙述中第一个表示意义的单位“下”对“上”反击。父子重归旧好恢复了“低”和“高”之间的平衡，一起回家表示“中间”，标志着这一达到合适中间状态的成就。于是，在胜利的欢欣中，结构主义者为另一个故事重新安排他的尺度和范围。

关于这种分析值得注意的是：象形式主义一样，它排除故事的实际内容，完全集中在形式方面。你可以用完全不同的成分——母亲和女儿、鸟和鼹鼠——来代替父亲和儿子、深坑和太阳，而且仍然会得到同样的故事。只要这些成分之间的关系结构保持不变，你选择哪些成分都没有问题。这种情况不同于精神分析或人文主义对故事的解释，它们依赖这些成分有某种内在的意义，要了解它们我们必须借助对原文之外世界的认识。当然，不论如何都存在着太阳高和深坑低的意思，并且就那个范围而言，选择什么作“内容”的确是至关重要的；但如果我们选取一种叙述结构，其中所需要的是两个成分之间“介体”的象征作用，那么这个介体便可以是从蚱蜢到瀑布之类的任 96

何东西。

故事中各个成分之间的关系可以是平行关系，对立关系，转换关系，等同关系，等等；只要这种内在的关系结构保持不变，个体单位便可以进行置换。关于这种方法另外有三点值得注意。第一，对于结构主义来说，这个故事不是一部伟大的文学作品并无关系。这种方法对它研究对象的文化价值毫不关心：从《战争与和平》到《战争叫嚣》，任何东西都可以适用。这种方法是分析式的，而不是评价式的。第二，结构主义是一种对常识的有意冒犯。它否定故事的“明显的”意思，反而寻求从中分离出某种表面上不明显的“深处的”结构。它不是在表面价值上考虑原文，而是把它“转换”成一种迥然不同的对象。第三，如果原文的特定的内容可以置换，那么在某种意义上人们便可以说叙述的“内容”就是它的结构。这就等于说叙述在一定意义上是关于它本身的叙述：它的“主体”是它自身内部的关系，是它自己产生意义的方式。

文学上的结构主义兴盛于六十年代，它努力把现代结构语言学奠基者弗迪南德·德·索绪尔的方法和观点应用于文学。因为现在对索绪尔划时代的著作《普通语言学教程》（Course in General Linguistics，1916）已经有许多通俗化的论述，所以我只是简略地叙述他的一些主要见解。索绪尔认为，语言是一个符号系统，对它应该做“共时性”的研究——也就是说，作为一个特定时间点上的完整的系统来研究——而不是做“历时性”的、按它的历史发展来研究。每一个符号都要看作由一个“表现者”（一种声音

形象或等同于它的书写形式）和一个“被表现者”（概念或意思）构成。三个黑色的标记 C—A—T 是一个表现者，它在英国人的头脑里引起被表现者“猫”（cat）。表现者与被表现者之间的关系是一种任意性的关系：除了文化和历史的习俗，不存在任何固有的理由说明这三个标记应该是“猫”的意思。对照一下法文里的 chat（猫）便可以说明这点。因此，整个这一符号和它所指的东西（索绪尔称作“所指的对象”，即真正的长毛的四条腿动物）之间的关系也是任意性的。这个系统里的每一个符号只有依靠它与其他符号的差异才产生意思。“cat”的意思不在它“本身”，而是因为它不是“cap”（帽子）或“cad”（无赖）或“bat”（球拍）。只要一个表现者保持它与其他所有表现者的差异，这个表现者怎样改变便没有关系；只要这种差异继续保持下去，你就可以用多种不同的口音来念这个表现者。“在语言系统里”，索绪尔说，“唯一存在的是差异”：意思不是一个符号神秘的内在因素而是它的机能，是它与其他符号差异的结果。终于，索绪尔认为，如果语言学关心实际的语言，或者他所谓的“说话能力”（parole），那么语言学便会陷入一种不可自拔的混乱。他不注意了解人们实际上说的是什么；他关心的是首先使人们说话成为可能的客观的符号结构，而且把这种客观的符号结构称作“语言”（Langue）。索绪尔也不关心人们所谈的真正对象：为了有效地研究语言，符号所指的对象——它们实际上所表示的事物——不得不被弃之不顾。

97

结构主义一般是力图把这种语言学的理论应用于语言本身之外的客体的活动。你可以把神话、摔跤比赛、部族的亲属体系、餐馆的菜单或者油画等都看作一个符号系统，而结构主义的分析则力图把这些符号赖以结合成意思的潜在的整套规律分离出来。它将大量忽视符号实际上"表达"东西，反过来集中于它们互相之间的内在关系。正如弗雷德里克·詹姆逊所说，结构主义是"再次以语言学的方式重新考虑一切事物"[①]的一种努力。这是一个征兆，它表明语言虽然有其问题、神秘性和内涵，却已经成为二十世纪知识生活的标志和不可摆脱的东西。

索绪尔的语言学观点影响到俄国形式主义者，虽然形式主义本身未必就是一种结构主义。形式主义"从结构上"观察文学原文，并且中止对所指对象的注意来考察符号本身，但是它并不特别关心作为歧义的意思，在它的大部分著作里，也不特别关心构成文学原文基础的"深层"规律和结构。不过，恰恰是俄国形式主义者之一——语言学家罗曼·雅各布逊——将提出形式主义与现代结构主义之间的主要联系。雅各布逊是一群形式主义者于1915年所建的"莫斯科语言学派"（Moscow Linguistic Circle）的领袖，他在1920年移居布拉格，变成了捷克结构主义的主要理论家之一。布拉格语言学派创立于1926年，一直延续到第二次世界大战爆发。雅各布逊后来又迁居一次，这次迁居到美国，第二次世界大战期间他在那里遇到了法国

① 《语言的牢房》（新泽西，普林斯顿，1972），第7页。

人类学家克劳德·列维-斯特劳斯，建立起一种知识上的联系，现代结构主义的许多东西都将从这种联系中得到发展。

在形式主义、捷克结构主义和现代语言学当中，到处都可以发现雅各布逊的影响。他把诗学视为语言学领域的一个部分，并且对诗学做出了特殊贡献：他认为"诗"首先在于语言被置入某种与本身的自觉的关系。诗的语言作用"增进符号的具体可知性"，引起对它们的物质性的注意而不是仅仅把它们用作交流中的筹码。在"诗"里，符号与它的对象脱节：符号与所指对象之间通常的关系打乱了，因而使符号作为一种价值对象本身具有一定的独立性。雅各布逊认为，一切交流都包括六个成分：讲话者，受话者，在他们之间传递的信息，使那种信息可以理解的共同的规则，"联系"或者物质交流媒介，以及信息所涉及的某种"背景关系"。在一个特定的交流行为里，这些成分当中的任何一个都可以居于支配地位：从讲话者的观点看，语言是"表达感情的"或表达某种思想状况的；从受话者的立场看，语言是"意动的"，或者是努力企求某个结果的；如果交流涉及到背景关系，它就是"参考性的"，如果它指向规则本身，它就是"语言文化因素学的"（例如两个人讨论他们是否互相明白对方时的情况）；如果交流的角度转向联系本身，它就是"交际应酬的"（例如，"好啊，我们终于谈起来了"）。当交流集中于信息本身时——当词语本身而不是什么人在什么情况下为了什么目的而说了些什么在我们的注意力中"最为突出"时，"诗

的”作用便处于支配地位。[①]

99 雅各布逊还非常重视包含在索绪尔理论中的隐喻和转喻之间的区分。在隐喻里，一个符号被另一个符号代替，因为它以某种方式与另一个符号相似：“热情”与“火焰”相当。在转喻里，一个符号与另一个符号相联系：“翅膀”与“飞机”相联系，因为它是飞机的一个组成部分；“天空”与“飞机”相联系，因为它们有实际接触。我们可以做出隐喻，因为我们有一系列“相当的”符号：“热情”、“火焰”、“爱情”，等等。当我们说话或写作时，我们从一个可能的范围里选择相当的符号，然后把它们结合在一起构成一个句子。然而诗里的实际情况是，我们既在选词中注意“相当的符号”，又在词的结合过程中注意它们：我们把语义上或节奏上或语音上或在其他某个方面相当的词串连在一起。这就是为什么雅各布逊在一个著名的解释里能够说：“诗的作用突出了从选择轴心到结合轴心的相当原则。”[②]关于这点的另一种说法是，在诗里，“相似性叠加在连接性上面”：词不仅因为它们传达的思想而串在一起，象平常说话时那样，而且还要注意由它们的声音、意思、节奏和含意而产生的相似、相对、相应、等等的模式。有些文学形式——例如现实主义的散文——倾向于转喻，通过符号的彼此联系把它们连接起来；另外有些文学

① 参见“结束语：语言学和诗学”，载托马斯·A·塞比奥克编的《语言中的风格》（麻萨诸塞，剑桥，1960）。

② 《语言中的风格》，第358页。

形式，例如浪漫主义和象征主义诗歌，则采用大量的隐喻。①

布拉格语言学派——雅各布逊、扬·穆卡索夫斯基、费利克斯·沃基契卡和其他一些人——表现了一种从形式主义到现代结构主义的转变。他们详细阐述了形式主义者的思想，但却把它们系统化，更牢固地纳入索绪尔的语言学框框。诗被看作是“机能结构”，其中表现者和被表现者由一套独特复杂的关系来控制。这些符号必须按照它们本身的性质来研究，而不能作为一种外部现实的反映：索绪尔对符号和所指对象、词和物之间的任意关系的强调，有助于使原文脱离它的环境并从中得到一种自治的客体。然而，根据形式主义“陌生化”的概念，文学作品仍然与外部世界相关：艺术疏远并破坏习俗的符号系统，迫使我们注意语言本身的物质进程，并因此更新我们的观念。即使不承认语言的这种情况，我们同样也在改变我们的意识。100 不过，捷克结构主义者比形式主义者更坚持作品结构的统一性：作品的成分被理解为一个能动整体中的机能，由原文的一个特定层次（布拉格学派称之为“支配成分”）起决定的影响，“破坏”所有其他的层次或者把它们拖进自己的力量范围。

迄今未止，布拉格结构主义者与更科学的新批评观点似乎并无不同，而且这种看法里也存在着一些真实的东西。

---

① 参见“语言的两个方面和失语障碍的两种类型”，载罗曼·雅各布逊和莫里斯·霍尔的《语言的基本原则》（海牙，1956）。

但是，虽然艺术产品被看作一个封闭系统，然而什么算艺术产品却是一个社会和历史条件的问题。按照扬·穆卡索夫斯基的观点，艺术作品被看作艺术作品只能是针对更普遍的意义背景而言，只能是系统地"背离"某种语言的标准；随着这种背景的改变，对作品的解释和评价也会相应地改变，甚至可以达到它根本不再被看作是艺术作品的程度。在《作为社会事实美学的作用、标准和价值》(Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts, 1936)一书里，穆卡索夫斯基论证说，没有任何东西无视地点、时间或评价它的人而具有一种美学作用，也没有任何东西在适当的条件下不可以具有这种作用。穆卡索夫斯基在"物质的艺术产品"和"美学对象"之间进行了区分，前者是有形的书本、绘画和雕刻本身，而后者只能在人对这种有形事实的解释中存在。

由于布拉格学派的作品，"结构主义"这个术语开始或多或少地与"符号学"一词融合起来。"符号学"(Semiotics)或"符号论"(Semiology)指的是对符号的系统研究，而这正是文学的结构主义实际上做的事情。"结构主义"这个词本身表示一种探究的方法，它可以应用于一系列的对象，从足球比赛直到经济生产方式；"符号学"指的是一个相当特殊的研究领域，即在普通意义上被视为符号的系统：诗、鸟鸣、交通信号灯、医学上的症状，等等。但这两个词有部分共同的东西，因为结构主义把某些一般不认为是符号系统的东西也看作符号系统——例如，部族社会的亲属关系——而符号学普遍应用结构主

义的方法。

美国符号学的奠基者、哲学家C·S·佩尔斯区分出三种基本类型的符号。有“肖像式的”（iconic），符号以某种方式与它所代表的东西相象（例如一个人的照片）；“参见式的”（indexical），符号以某种方式与符号所属的东西相关联（如烟与火，斑点与麻疹）；以及“象征式的”（symbolic），象索绪尔所说的那样，符号只是任意或按照习俗与它所指的对象联系起来。符号学采用了这种分类方法，也采用了许多其他分类方法：它区分出“明意”（denotation）（符号代表的东西）和“含意”（connotation）（与它相联系的其他符号）；密码（由规则控制的产生意思的结构）和由密码传送的信息；“范例”（paradigmatic）（可以互相代替的整类符号）和“体系”（syntagmatic）（在一个“链条”上符号互相连接在一起）。符号学包括“关于其他语言的语言”（metalanguages），其中一个符号系统表示另一个符号系统（例如，文学批评和文学之间的关系）；包括不只有一种意思的“多义”（polysemic）符号；还包括大量其他技术概念。为了了解这种分析在实践中的情况，我们可以简单考察一下属于所谓塔尔图学派的苏联重要符号学家尤里·劳特曼的作品。

劳特曼在他的作品《艺术原文的结构》（The Structure of the Artistic Text，1970）和《诗原文之分析》（The Analysis of the Poetic Text，1972）里，把诗的原文看作是一种分层次的系统，其中意思只能靠上下文关系存在，由成套的相似和相对控制。原文中不同与相似本身是相互

关联着的，并且只能按照它们的相互关系来理解。在诗里，正是表现者的性质，正是书页上的标记本身所形成的声音和节奏的模式，决定被表现的东西。诗的原文“在语义上是饱和的”，凝聚着比任何其他叙述都多的“信息”；但是现代交流理论一般认为，“信息”的增加会导致“交流”的减少（因为我不可能“接受”你如此集中地告诉我的一切），然而由于诗的特种内在组织，诗里的情况并非如此。诗最少“多余的东西”——最少那些为了便于交流而不是为了传达信息而在叙述中出现的符号——但诗仍能产生出比任何其他语言形式都丰富的信息。不能传递足够信息的诗便是坏诗，因为正如劳特曼说的那样，“信息就是美。”每一部文学原文的构成都有许多“系统”（词汇的、图示的、格律的、音韵的，等等），而且通过这些系统间的不断碰撞和张力来产生它的效果。每一个系统最终都提出一种其他所有系统都背离的“标准”，建立一种它们都违反的期待准则（code of expectations）。例如，格律产生某种模式，这种模式可以被诗的句法斩断和破坏。这样一来，原文中的每一个系统都会使其他系统“陌生化”，打破它们的规律，使它们变得更加鲜明突出。例如，我们对诗的语法结构的理解可以提高我们对诗的意思的认识。正因为诗的系统之一有可能变得过于明显，另一个系统就能够将它切分成具有新生力的系统。如果两个词因为它们在格律组合中相似的声音或位置而联系起来，这种联系就会引起一种对它们意思的相似或相异的更强烈的意识。文学作品不断丰富和改变它们在字典上仅有的意思，通过作品各个

“层次”的碰撞和浓缩而产生出新的意义。而且，因为任何两个词都可以根据某种相同的特征并列起来，所以这种可能性或多或少是无限的。原文中的每一个词都由一整套形式结构与好几个其他的词相连系，因此它的意思总是“有多种因素决定的”，总是好几个不同决定因素共同作用的结果。一个单词可以通过发音相似与另一个词联系，可以通过句法上的对应与第二个词联系，还可以通过词法上的相似与第三个词联系，如此等等。于是，每一个符号同时参与好几个不同的“词形变化形式”或系统，而这种复杂性主要是由“句法”联系的链条、即安排符号的“横向的”而不是“纵向的”结构合成的。

因此，劳特曼认为诗的原文是一种“系统的系统”，是一种关系的关系。诗是可以想象的最复杂的语言表现形式，它把好几个系统凝聚在一起，其中每一个系统都含有自己的张力、对应、重复和对立面，而且其中每一个系统都不断修改其他所有的系统。实际上，一首诗必须一读再读，因为它的某些结构只有以回顾的方式才能理解。诗使表现符号充分发挥它的机能，迫使词在周围词的强压下极大地发生作用，并因此释放出它的最丰富的潜能。不论我们在原文中看到什么，都必须通过对照和区别才能看到：一个与任何其他成分都毫无区别关系的成分是看不到的。[103] 甚至某些方法**不出现**也可以产生意思：如果作品产生的规则使我们期望某种押韵或某个愉快的结局而结果却并未实现，那么这种劳特曼所谓的“负的方法”（minus device）便可以成为一个和其他意思单位一样有效的意思单位。实

际上，文学作品是期望的不断产生和破坏，是一种经常和偶然、规范和偏离、常规化的模式和戏剧性的陌生化等综合的相互作用。

尽管有这种词语的丰富性，劳特曼并不认为诗或文学可以由它们内在的语言特征来限定。原文的意思并不只是一个内部的问题：它还在于原文与更广泛的意思系统的关系，与整个文学和社会中的其他原文、准则和规范的关系。原文的意思还与读者的“期待视野”（horizon of expectations）有关：劳特曼很好地研究过接受理论。正是读者根据某些“接受准则”，按照他或她自己的意愿，将作品中的某个因素认作是一种“方法”；这种方法不仅是一个内在的特征，而且是通过某种特定的准则并依赖某种明确的原文背景来理解的一种特征。一个人的诗的方法可以是另一个人的日常的谈话。

从所有这些可以清楚地看出，自从我们仅仅对意象美感到激动的那个时期以来，文学批评已经走过了漫长的路程。事实上，符号学代表的是被结构语言学改变了的文学批评，它被变成了一种更多戒律和更少印象主义的事业，正如劳特曼的作品所证明的，它对丰富的形式和语言比大多数传统的批评都有更多而不是更少的活力。但是，如果结构主义改变了对诗的研究，它也会引起叙事文学研究的革命。实际上它创造了一种全新的文学科学——叙事学——这方面最有影响的实践者是立陶宛的A·J·格雷马斯、保加利亚的茨维坦·托多洛夫、以及法国批评家热拉尔·热奈特、克劳德·布里蒙德和罗兰·巴尔特。现代结构主

义对叙事体的分析开始于法国结构人类学家克劳德·列维-斯特劳斯拓荒性的论神话作品，他把明显不同的神话看作是许多基本主题上的变化。在神话的巨大差异下面，存在着一些永恒的普遍结构，任何个别的神话都可以归结 104 到这些结构。神话是一种语言：它们可以分割成个体单位（“神话因素”），这些单位象语言的基本声音单位（音素）一样，只有以特别的方式结合起来才获得意思。因此控制这种结合的规则可以看作是一种语法，一套在叙述表面之下构成神话真正“意思”的关系。列维-斯特劳斯认为，这些关系是人类思想本身固有的，因此在研究神话的整体时，我们更注意构成它的普遍精神作用而不是它的叙述内容。这些精神作用，例如二元对立的形成，在某种程度上就是神话表现的东西：它们是思维用的方法，是对现实进行分类和组织的方式，而且正是这点而不是对任何特定故事的详细叙述才是神话的目的。列维-斯特劳斯相信，关于图腾的和亲属的系统可以说完全一样，这些系统更多的不是社会和宗教制度，而是交流的关系网和允许传递“信息”的规则。进行所有这种思想活动的精神不是个人主体的精神：神话通过人来考虑它们自己而不是相反的情况。神话没有什么特定意识上的起源，也没有什么期待中的特定结局。因此，结构主义的唯一结果是个人主体“离开中心”，不再被视为意思的源头和终点。神话有一种半客观的共同的存在方式，它们极端无视变化多端的个人思想而展开自己的“具体逻辑”，并且把任何特定的意识都归结为仅仅是它们自己的一种作用。

这种模式超越未写出的部落神话的“原文”，而叙事学则在于把这种模式推广到其他类型的故事。俄国形式主义者弗拉基米尔·普罗普已经用他的《民间故事形态》（Morphology of the Folk Tale，1928）做了很好的开端，他这部作品大胆地把所有民间故事归纳为七种“行为范畴”和三十一种固定的因素或“作用”。任何单个的民间故事都只不过是把这些“行为范畴”（英雄、帮助者、坏人、被寻的人，等等）以具体的方式结合起来。尽管这种模式极其简炼，但仍然可以对它做进一步的归纳。A·J·格雷马斯在他的《结构语义学》（Sémantigue structurale，1966）中认为普罗普的方案仍然过于经验主义，因此他能够以一种行为者的概念进一步抽象他的解释；行为者的概念既不是一种具体的叙述，甚至也不是一个人物，而是一种结构的单位。主体和客体、施者和受者、助手和对手等 105 六种行为者可以将普罗普的各种行为范畴归纳进去，并且有助于一种更突出的简明性。茨维坦·托多洛夫试图对卜伽丘的《十日谈》作一种类似的“语法式的”分析，在这种分析中，人物被看作名词，它们的特征被看作形容词，它们的行为被看作动词。这样，《十日谈》里的每一个故事都可以理解为一种延伸的句子，以不同的方式把这些成分结合起来。结果，正如这部作品最终是关于它自己的类似语言的结构一样，结构主义也认为，每一部文学作品在明显描写某种外部现实的行为当中，暗暗地斜视着它自己的构成过程。最后，结构主义不仅再次仔细地考虑一切——这次是作为语言的；而且仿佛语言是这一切的真正主题它

才再次对它们仔细考虑。

为了澄清我们对叙事学的看法，最后我们不妨看看热拉尔·热奈特的作品。在他的《叙事论述》（Narrative Discourse，1972）里，热奈特采用了叙事里“记事”、“历史”和“叙述”三种区别范畴，他用“记事”表示事件在原文里的实际顺序；“历史”是那些事件“实际上”发生的顺序，对此我们可以从原文中做出推断；而“叙述”则指叙述行为本身。前两个范畴等于俄国形式主义在“情节”和“故事”之间的传统区分：一个侦探故事通常以发现一具尸体开头，最后回过来揭示谋杀怎样发生，但这种事件的情节颠倒了“故事”或实际行为的时间顺序。热奈特分辨出五种主要的叙事分析类别。“顺序”指叙述的时间顺序，即它怎样通过预期描写（预叙）、回顾描写（倒叙）或关于“故事”与“情节”间不相一致的时间错置而发生作用。“延续”表示叙述如何省略情节、扩展情节，加以概括，稍作停顿，等等。“出现率”包括这样一些问题：是否一个事件在“故事”中发生一次叙述一次，发生一次叙述多次，发生多次叙述多次，或者发生多次只叙述一次。“基调”这一类别可以进一步分为“距离”和“见解”。距离涉及到叙述与它自己的素材的关系：是详细叙述故事（“重新组合”）还是表现故事（“摹仿”）？叙述用的是直接引语方式、间接引语方式抑或是“自由间接”引语的方式？“见解”在传统上可以称作“观点”，而且也可以进一步作多种不同的区分：叙述者可以比人物知道的多，比他们知道的少，或者在同一水平上运动；叙述可

以是“无中心的”，由一个无所不知的叙述者在情节之外表达出来，或者是“内在地集中于一点”，由一个人物从某种固定的地位、从可以变化的地位或者从好几个人物的观点详细地述说出来。“外部集中化”的形式是可能的，但在这种形式中叙述者比人物知道的要少。最后还有“叙述角度”这个类别，它关心的是叙述行为本身，即含有什么样的叙述者和被叙述者。这里，在“叙述的时间”和“被叙述的时间”之间，在详细叙述故事的行为和你详细叙述的事件之间，各种各样的结合都是可能的：你可以在事件发生以前、以后或者（象在书信体小说里那样）发生的同时来述说事件。一个叙述者可以是“异己的”（即不出现在他自己的叙述里），可以是“同己的”（他在自己的叙述里就象在第一人称的故事里那样），或者也可以是“自体的”（他不仅出现在叙述里，而且还扮演叙述中的主要角色）。这些只是热奈特分类的一部分；但它们使我们注意到叙述法的一个重要方面，这就是叙述和记叙之间的差异，叙述指的是讲故事的行为和过程，而记叙则指你实际上描述的东西。当我讲一个关于自己的故事时，例如在自传里，讲故事的“我”好象在某种意义上与我描述的“我”是一致的，而在另一种意义上又是不同的。后面我们将看到这种似非而可能是的情况怎样得到超出文学本身的有趣的含意。

结构主义有什么意义呢？首先，它表现了一种无情的文学非神秘化。在格雷马斯和热奈特之后，读过《虚伪的

人》的就不再那么容易听到第三行里那种短兵相接的击剑声，或者觉得你完全知道一个骨瘦如柴的人有什么感觉。自由主观的谈话受到了批评的惩罚，这种批评认为，文学作品同其他语言产品一样是一种构成物，它的结构可以象任何其他科学对象那样进行分类和分析。浪漫主义曾认为，诗象一个人一样，包含着一种生命的本质，一种不得无礼干预的精神；这种偏见被无情地揭露为一种伪装的神学的束缚，一种对理性探索的迷信的恐惧，它制造了一种文学的物神，加强了“天生”敏感的杰出批评家的权威。此外，结构主义方法还包含对文学是独特叙述形式这一主张的怀疑：既然从菲立普·西德尼爵士和米基·斯彼雷恩都可以挖掘出深层结构，而且毫无疑问又是相同的结构，那么要赋予文学一种本体上的特权地位便不再是件易事。随着结构主义的出现，二十世纪欧洲伟大的美学家和人文学者的世界——克罗齐·柯蒂厄斯·奥尔巴赫、斯彼泽和韦莱克的世界——看来成了一个已经过时的世界。[①]这些人，以他们令人敬畏的博学、富于想象的洞察和世界范围的掌故引喻，突然在历史舞台中出现，在二十世纪中期的动乱和战火之前，就象是欧洲高度发展的人文主义的盏盏明灯。十分清楚，这样一种丰富的文化不可能重新创造出来——唯一的选择是向它学习并继续发展，或者以怀旧的心情抱定

107

① 参见贝尼季托·克罗齐，《美学》（纽约，1966）；埃里克·奥尔勃克，《摹仿》（新泽西州，普林斯顿，1954）；雷奈·韦勒克，《现代批评史，1750—1950》（伦敦，1966）。

它在我们时代里的残余，谴责一个“现代的世界”。在这个现代世界里，纸皮本的廉价书招致了高级文化的灭亡，而且人们秘读禁书时也不再有家仆守门。

结构主义强调人类意思的“构成性”意味着一次重大进展。意思既不是一种个人的经验，也不是一种天命规定的事件：它是某些共有的意义系统的产物。自负的资产阶级认为，孤立的个人主体是一切意思的源泉和起因，这种信念受到了严厉的打击：语言先于个人而存在，语言极少是他或她的产物，而他或她则在很大程度上是语言的产物。意思不是“自然的”，不仅仅是一个看和看见的问题，也不是某种永定不变的东西；你解释世界的方式是你所使用的语言的一种作用，而且显然关于这些不存在任何永远不变的东西。意思不是各个地方所有的男人和女人在直觉上都会感到、然后用他们各种各样的语言和文字表达出来的东西；你能够表达出来的意思依赖于你最初拥有的文字和言语。这里有一些社会和历史的意思理论的种子，它们的含意必然在当代思想领域里深入蔓延。人们再不可能完全把现实看作某种“外在的”东西，看作仅仅由语言反映出来的事物的固定秩序。按照这种设想，词和物之间有一种自然的结合，在这两个领域之间有一套给定的对应。我们的语言向我们揭示出世界是什么样子，这是不容怀疑的。这种关于语言的理性主义或经验主义的看法，在结构主义的手下遭到严厉的批判：因为如果象索绪尔曾经论证的那样，符号和所指对象之间的关系是一种任意性的关系，那么任何一种关于知识的“对应”理论怎么能站得住呢？现

108

实不是被语言反映出来，而是由语言产生出来：这是一种划分世界的特殊方式，它深刻依赖受我们支配的符号系统，或者更确切地说支配着我们的符号系统。于是开始出现了怀疑，怀疑结构主义差不多也是一种经验主义，因为它仍然是哲学唯心主义的另一种形式——它认为现实本质上是一种语言产品的看法，只不过是古典唯心主义学说认为世界由人类的意识构成的最新翻版。

结构主义以它对个人的轻视、对文学神秘性的冷静态度，以及与常识的明显对立而使文学权力机构大为愤慨。结构主义对常识的冒犯常常对它有利。常识认为事物一般只有一个意思，而且这个意思通常是明显的，在我们所遇到的事物的表面上表现出来。世界差不多和我们看到的完全一样，而且我们观察世界的方式是自然的、无需证明的方式。我们认为太阳绕地球转，因为我们可以看到它是那样转的。在不同的时期，常识曾指令烧死女巫、吊死偷羊贼和驱逐犹太人，唯恐受到严重的伤害，但这种情况本身就不符合常识，因为常识相信它本身在历史上是永恒不变的。有些思想家提出明显的意思不一定是真正的意思，他们一般都受到蔑视：哥白尼之后是马克思，他主张社会进程的真正意义在个体行为者的“背后”发生；在马克思以后弗洛伊德论证说，有意识的思想很难察觉我们的言论和行动的真正意思。结构主义是这种信念的现代继承者，它认为现实以及我们对现实的体验彼此是不连续的；因此，它动摇了一些人的思想意识，这些人希望世界处于他们的控制之下，从外表上传送它的独特意思，并且在他们一尘

109 不染的语言镜子里完全反映出来。结构主义暗中破坏文学上人道主义者的经验主义——这种经验主义相信，最"真实的"东西是经验过的东西，而文学本身便是这种丰富、敏感、复杂的经验的巢穴。结构主义象弗洛伊德那样揭示出一条骇人的真理：甚至我们最直接的经验也是一种结构的结果。

我曾说过，结构主义有一种社会和历史的意思理论的种子，但总的看来，他们不能够生根发芽。因为即使个体赖以生存的符号系统可以看成是在文化上发生变化的东西，控制这些系统发生作用的内在规律也不会变化。对于"最严格的"结构主义形式来说，这些规律是普遍性的，固定于一种超越特定文化影响的共同思想之内，而且列维-斯特劳斯猜想这种共同思想的基础是人脑本身的结构。总之，结构主义决不是历史性的，它主张分离出来的思想规律——平行、对立、颠倒及其他——完全脱离人类历史的具体差别，在一种普遍性的水平上运动。从这种奥林匹斯山的高度，一切思想看上去都非常相似。在说明文学原文潜在的统治系统的特征之后，结构主义者只能是坐在一边，不知道下一步该做什么。把作品与它所写的现实联系起来，或者与产生它的条件联系起来，或者与实际研究它的读者联系起来，统统是不可能的，因为结构主义的基本态度就是取消这样的现实。正如我们已经看到的，为了揭示语言的性质，索绪尔不得不首先抑止或忘掉语言所说的内容：符号所指的对象或者符号所表示的真正目的要搁置起来，以便使符号本身的结构可以得到更好的考察。

值得注意的是这种态度与胡塞尔的情况何其相似，胡塞尔为了更确切地掌握思想对现实客体的经验方式，他排除了现实的客体。结构主义和现象学尽管在主要方面互不相同，但它们为了更好地说明我们对世界的意识，都始发于排除物质世界的古怪行为。只要相信意识在某种重要的意义上是实践性的，相信意识与我们在现实中以现实为根据的行为方式有着不可分割地联系，不论什么人都会认为，一切这样的动机注定都遭到自我失败的结局。这颇象为了更方便地诊察一个人的血液循环而把他杀死一样。

但是，这不仅仅是一个把某些东西象“世界”那样笼统地排除的问题：这是一个在肯定性看来难以实现的特定世界里找出肯定性的某个立足点的问题。组成索绪尔的《普通语言学教程》一书的那些演讲，是 1907 年到 1911 年这段时间内在欧洲的中心发表的，当时正濒临看索绪尔自己未能活着看到的一场历史性的崩溃。恰恰也是在这些年期间，艾德蒙·胡塞尔系统地提出了现象学的主要论述，当时他在离索绪尔的日内瓦不远的另一个欧洲中心。大约在同一时期或者稍后一些，二十世纪英语文学中的主要作家——叶芝、艾略特、庞德、劳伦斯、乔伊斯——正在发展他们自己封闭的象征系统，在这个系统里，传统、通神论、男女的原则、中世纪精神和神话，将提出整个“共时”结构的基本原理，提出对历史现实进行控制和解释的详尽模式。索绪尔本人必须假定存在一种支持语言系统的“集体意识”。在英语文学中的主要作家借助于神话的过程当中，不难看到那种逃避当代历史的情况；但在一本结构语

言学的教科书或一篇深奥的哲学论文里，这种情况并不是可以那么明显地察觉到的。

也许，这种情况在结构主义对历史变化问题的困扰中是可以更明显地看出来的。索绪尔根据一个共时系统接着另一个共时系统来看语言的发展，他颇象梵蒂冈教会法庭的推事，那些推事说：不论教皇关于节育问题的紧急声明最终是否坚持了以前的教义，教会仍然从一个确定的地位转到另一个确定的地位。索绪尔认为，历史变化是折磨语言单个因素的某种东西，而且只能以这种间接的方式来影响整个语言：语言作为一个整体会重新组织自己来适应这种干扰，就象学着用一条木腿生活，或者象艾略特欢迎一部新的杰作进入俱乐部时的传统做法。在这种语言模式背后有一种对人类社会的确定看法：变化是在一种本质上没有冲突的系统里的干扰和失去平衡，这种系统会因变化而一时动摇，但很快它就会恢复平衡并应付变化。对索绪尔来说，语言的变化似乎是一种偶然事件：它是“盲目地”发生的，而且留待后来的形式主义者去解释变化本身怎样可以系统地加以理解。雅各布逊和他的同事尤里·第尼亚诺夫认为文学史本身便构成一个系统，在这个系统的任何一个给定点上，一些形式和风格是支配性的，而另一些则是从属性的。文学发展通过这种等级系统内部的转换进行，这就是以前是支配的形式变成从属的形式，或者以前是从属的形式变成支配的形式。这一过程的动力在于“陌生化”：如果一种支配的文学形式变得陈腐而“难以察觉”——例如，如果它的某些方法被诸如流行新闻主义之类的亚属文

学品种利用，因而模糊了它与这类作品的差异——那么以前从属的形式就会脱颖而出使这种情况“陌生化”。历史变化是这个系统内部固定成分逐渐地重新组合的问题：任何成分都不会消失，它只是通过调整与其他成分的关系而改变了形态。雅各布逊和第尼亚诺夫评论说，一个系统的历史本身就是一个系统：对历时性可以作共时性的研究。社会本身由一整套系统（或者形式主义者所说的“系列”）构成，每一个系统都以它自身的内在规律为动力，而且以相对独立于其他所有系统的方式发展。不过，在各个系列之间也存在着“相互关系”：在任何一个特定时刻，文学系列都会遇到好几条可能的道路，它可以沿着这些道路发展，但实际上选择哪条道路却是文学系统本身和其他历史系列之间相互关系的结果。这并不是后来所有结构主义者都采纳的一种意见：在他们对研究对象所做的顽固的“共时性”探讨里，历史变化有时显得神秘费解，就象浪漫主义的象征一样。

结构主义在许多方面离开了传统的文学批评，同时又在其他许多方面仍然致力于传统的文学批评。正如我们已经看到的，它对语言的偏见其含意是激进的，但它同时也是一种熟悉的学院派的积念。语言真的是存在的一切？劳动、性生活、政治权力怎么样呢？这些现实本身也许会无法摆脱地卷入叙述，但它们肯定不能归纳为语言。什么样的政治条件本身决定语言本身这种极端“突出的地位”？结构主义把文学原文看作一个封闭的系统真的与新批评把文学原文视作一个孤立的客体有霄壤之别？对于文学是一

112 种社会实践、一种不必被产品本身细究的生产形式的概念，情况又怎么样呢？结构主义可以剖析那种产品，但它拒绝了解生产那种产品的物质条件，因为这样做意味着屈服于一种“起源”的神话。许多结构主义者也不担心产品的实际消费情况——不考虑人们实际阅读文学作品时会发生些什么，这种文学作品在整个社会关系中起什么作用。另外，结构主义强调一个符号系统的整体性，难道不正是把作品作为“有机整体”的另一种看法？列维-斯特劳斯谈到神话是对现实社会矛盾的想象的解决；尤里·劳特曼用控制论的形象描述来说明诗怎样形成一个综合复杂的有机整体；布拉格学派发展了一种关于作品中所有部分都顽强地为整体利益而共同努力的“机能主义”看法。传统的批评有时把文学作品变成一个纯属认识作者心灵的窗口；结构主义看来则把它变成一个认识普遍思想的窗口。原文本身的“物质性”，它的详细的语言进程，面临着被取消的危险：一篇作品的“表面”完全是对它隐蔽的深层的反映。列宁所谓的“外表的现实”有可能受到忽视：作品的一切“表面”特征可能被归纳为一种“本质”，一种赋予作品各个方面以活力的单一的中心意思，而且这种本质也不再是作者的精神或“圣灵”，而是“深层的结构”本身。原文真的完全成了这种深层结构的一种“复制”，而结构主义批评则是这种复制的复制。最后，如果说传统的批评家组成一种精神的贵族，那么结构主义者似乎就构成了一种科学的贵族，他们有一种远远脱离“普通”读者的深奥的知识。

在结构主义排除真正客体的同时，它也排除了人的主体。实际上正是这种双重作用限定了结构主义的活动。作品既不指一个客体，也不表现个人的主体；这两者全被排斥在外，而且留下来悬空于两者之间的是关于规则的一个系统。这个系统有自己独立的生命，决不会俯首听命于个人的意图。如果说结构主义与个人主体有什么问题，那就要婉转地说：主体得到了有效的清理，变成了一种非人结构里的作用。用另一种方式来说就是：新的主体实际是**系统本身**，它似乎具有传统个人主体的一切特征（自治、自我修正、统一，等等）。结构主义是“反人文主义”的，这并非指它的信徒们抢夺孩子们的糖果，而是指他们否认关于意思是以个人“经验”开始和结束的神话。对人文主义的传统来说，意思是由我或由我们共同创造的某种东西；但是，除非支配意思的规则已经存在，我们怎么能创造出意思来？不论我们往后推多远，不论我们对意思的起源做多少探索，我们总会发现已经有一个结构存在。这个结构不可能只是言语的**结果**，因为如果没有这个结构我们怎么能一开始就有条理地讲话呢？我们永远不能找到一切都由其开始的“第一个符号”，因为正如索绪尔所清楚地表明的，一个符号以与它不同的另一个符号为先决条件，另一个又以第三个为先决条件。列维-斯特劳斯设想，如果语言是什么时候“生出来”的，那么它一定是“一下子”就生了出来。读者会记得，罗曼·雅各布逊的交流模式从一个讲话者开始，这个讲话者是传递信息的源泉；但这个讲话者从什么地方来的呢？毕竟，要能够传递某种信息，他

或她必定已经卷进语言并且由语言来构成。道（Word）是最初的开始。

用这种方式来看语言，是对把语言仅仅看作个人思想"表现"的一个有价值的发展。但它也引起严重的困难。因为，虽然语言作为个人表现不可能得到很好的理解，但它肯定以某种方式包含着个人主体和他们的意图，而这正是结构主义的描述避而不谈的一点。让我们暂时回到我前面概述的情境：狂风怒吼着穿过房间时我告诉你把门关上。那时我说，我的话的意思不受任何我个人意图的影响——也就是说，意思是语言本身的一种机能，而不是我自己的某种精神过程。在某种实际情境里，不论我想入非非地让词语表现什么意思，它们确实看上去是表现本身所表现的意思。但是，如果我刚刚花了二十分钟把你捆在椅子上，然后请你把门关上，情况会怎么样呢？如果门已经关上了，或者那里根本就没有门，那又怎么样呢？毫无疑问，那时你会有充分的理由问我："你这话是什么意思？"并非你不懂我的话在字面上的意思；而是你不懂我的话要表达的意思。我递给你一本字典也无济于事。在这种情况下问"你这话是什么意思？"实际上是在问一个人类主体的意图，如果我不了解了这些，那么关门的要求在很大程度上就没有意义。

不过，询问我的意图并不一定要求探视我的思想并观察思想里的精神活动过程。没有必要用E.D.赫施那样的方式来看待意图，把它作为一种本质上是个人的"精神活动"。在这样一种情境里问"你这话是什么意思？"，实

际上是要问我的语言想达到什么样的效果：它是理解情境本身的一种方式，而不是要了解我脑壳里精神冲动的一种企图。了解我的意图是根据一种有意义的语境来理解我的言语和行为。当我们理解一段语言的"意图"时，我们认为这段语言在某种意义上受到定向指引，为取得某些效果而构成；而且对任何效果的领会都不能脱离语言发生作用的实际条件。这是把语言看作一种实践而不是一种客体；而没有人类主体当然不可能有任何实践。

这种观察语言的方式总的来看与结构主义毫不相干，至少在它的种种权威性的论著中是如此。正如我已经提到的，索绪尔关心的不是人们实际上说了些什么，而是使他们能够说话的结构：他研究语言（langue）而不是言语（parole），他把语言看作一个客观的社会事实，而把言语看成是任意的、不可理论化的个人的声音。但是，这种对语言的看法已经把某种可疑的、使个人和社会之间的关系概念化的方式编成了密码。它把系统看作是已经决定了的，而把个人看作是自由的；它并不怎么把社会压力和决定因素理解为我们实际说话中的能动力量，而是理解为一个以某种方式等待着我们的坚如磐石的结构。它认为"言语"——个人发出的声音——真正是个人的，而不是一种不可避免的社会的和"对话的"事件，不是那种把我们与其他说话者和听话者一起卷进整个社会价值和目的领域里的事件。索绪尔在至关重要的地方褫夺了语言的社会性：在语言产生的地方，即具体的社会个人实际上的说、写、听、读。因而语言系统的强制因素便是固定的和给定 115

的，是“语言”（langue）的某些方面，而不是我们在实际交流中所产生、修饰和改变的力量。我们也许还注意到，索绪尔关于个人和社会的模式象许多资产阶级的经典模式一样，没有任何中间的条件，在单独的个人说话者和作为整体的语言系统之间没有任何媒介。一个人不仅可以是一个“社会成员”，而且还可以是一个女人、工厂工人的代表、天主教徒、母亲、移民，以及裁军运动的参加者，但这个事实完全被弃之不顾。关于这种情况的语言学推论——我们同时生活在许多不同的“语言”当中，某些语言也许互相冲突——同样也被忽视。

用德国语言学家埃弥尔·贝旺尼斯特的话说，离开结构主义便是部分地从“语言”转向“叙说”。[①]“语言”是“客观地”看待的言语或写作，被当作没有主体的一连串符号。“叙说”指的是被理解为发声的语言，包括说或写的主体，因此至少也潜在地包含着读者或听者。这并不是简单地回到结构主义之前的时期，当时我们认为语言就象我们的眼眉一样属于我们个人；这也不是要回复到传统的“约定俗成”的语言模式，按照那种模式语言只不过是一种用具，被基本上孤立的个人用来交流他们先于语言的经验。这实在是一种对语言的“市场”看法，与资产阶级个人主义的历史发展密切联系在一起：意思象我的商品一样属于我个人，语言只不过是一套符号，它象货币一样使我能够与其他单个的人交换我的意思商品，而其他单个的

---

① 参见他的《普通语言学的问题》（迈阿密，1971）。

人也都是意思的私有者。按照这种经验主义的语言理论，很难了解被交换的东西如何是真正的商品：如果我有一种思想，给它固定了一个词语符号，然后整个抛给另外一个人，他看看这个符号，在他自己的词语档案系统中搜寻相应的思想，那么我怎么能知道他是在按照我的编配方式来编配符号和思想呢？也许在整个时间里我们全都在系统地互相误解。劳伦斯·斯特恩写过一部小说《项狄传》，运用的完全是这种经验主义模式的喜剧性的潜力，但那时这种模式在英国刚刚成为对语言的标准的哲学看法。对于结构主义批评家来说，重新回到这种可悲的状况是不可能的，因为在这种状况当中，我们根据思想看待符号，而不是谈论把思想作为处理符号的一些特定方式。这正是一种看来要把人类主体排挤出去的意思理论非常奇怪的原因。先前意思理论的偏见，是它们武断地坚持说者和作者的意图永远是解释的首要问题。在反对这种武断时，毫无必要假托根本不存在意图；但完全有必要指出，那种认为意图总是谈话的统治结构的主张是武断的。 116

1962年，罗曼·雅各布逊和克劳德·列维-斯特劳斯发表了一篇文章，分析查尔斯·波德莱尔的《猫》这首诗，这篇文章差不多已经成为激进的结构主义实践的经典性著作。[①]它以高度的严密性，从诗的语义、句法和音韵等层次发掘出一套相同和相对的东西，这些相同和相对的东西一直扩展到个人的音素方面。但是，正如米歇尔·利法苔

① 参见麦克尔·雷恩编的《结构主义：一个读者》（伦敦，1970）。

尔在对这种批评的一次著名回答里所指出的：雅各布逊和列维-斯特劳斯所确定的某些结构简直察觉不到，甚至最敏锐的读者也察觉不到。[①]此外，他们的分析也没有考虑阅读的**过程**：它对原文作共时性的理解，把原文看作是空间里的一个客体而不是时间里的一次运动。一首诗里的某种特定意思会使我们以回顾的方式修改我们已经了解的东西；一个被重复的词或形象并不因为它是一次重复而表示它最初表示的同样意思。任何事件都不会出现两次，这恰恰是因为它已经出现了一次。利法苔尔论证说，分析波德莱尔的这篇文章还忽视了词的某些关键性的涵义，这些涵义只有把原文本身移到它所依赖的文化和社会规则中人们才能够认识；而这种转移当然是作者的结构主义设想所不允许的。他们按照真正的结构主义方式把这首诗看作"语言"；而利法苔尔通过诉诸于阅读过程和理解作品的文化环境，则已经在某种程度上倾向于把作品看作是"叙说"。

对索绪尔语言学的最重要的批评家之一是俄国哲学家和文学理论家米哈伊·巴赫金，他以他的同事 V. N. 伏洛希诺夫的名字于 1929 年发表了一篇拓荒性的论文，题名《马克思主义和语言哲学》（Marxism and the Philosophy of Language）。巴赫金也是《文学研究中的形式方法》(The Formal Method in Literary Scholarship)的主要作者，这篇作品以巴赫金和 P. N. 米德维捷夫二人的名字于 1928 年发表，至今仍然是对俄国形式主义的最有力的批评。

① 参见雅克·埃尔曼，《结构主义》（纽约，1970）。

巴赫金激烈地反对索绪尔的“客观主义”语言学，但也批评“主观主义的”替代，他把注意从抽象的语言（langue）系统转向特定社会语境中个人的具体言语。语言要被看作内在的“对话”：语言只有按照它不可避免地要对另一个人而言才可以领悟。符号不应看作是一个固定的单位（象一个信号那样），而应看作是言语的一个积极的成分，由它在具体社会条件下凝聚在本身内部的可变的社会情调、评价和涵义在意思方面进行修饰和改变。因为这种评价和涵义经常变化，因为“语言共同体”实际上是由许多互相冲突的方面组成的一个“非纯一的”社会，所以巴赫金认为在一个给定的结构里符号并不是中性的，而是一个斗争和矛盾的焦点。你不仅要问“这个符号的意思是什么”，而且要弄清楚它的各种各样的历史，因为对立的社会集团、阶级、个人和叙说都寻求占用它并使它充满他们各自不同的意思。简言之，语言是一个意识竞争的领域，不是一个坚如磐石的系统；实际上符号是思想意识真正的物质媒介，因为如果没有符号任何价值或概念都不可能存在。巴赫金尊重所谓语言“相对独立”的说法，也就是语言不能归纳为仅仅是社会利益反映的事实；但是他坚持认为，没有任何语言不卷入一定的社会关系，而这些社会关系反过来又是更广阔的政治、思想意识和经济体系的组成部分。词是“多音调的”，而不是意思的冻结：词永远是一个特定的人的主体对另一个人的主体的言词，而且这种实际的背景会决定和改变它们的意思。此外，因为所有的符号都是物质的——与肉体和汽车一样完全是物质的——而且因为没

有它们不可能有任何人类意识，所以巴赫金的语言理论为唯物主义的意识理论奠定了基础。人类意识是一个主体与其他主体的积极的、物质的、符号的交际，而不是某种封闭的、与这些关系脱离的内部领域；象语言一样，意识同时存在于主体的“内部”和“外部”。语言不能看作要么是“表现”、“反映”要么是抽象系统，而应该看作是一种物质的生产方式，根据这点，物质的符号本体通过一种社会冲突和对话的过程而被转变成意思。

从这种激进的反结构主义观点出发，我们自己这个时代也出现了一些重要的著作。[①]这些著作与安格鲁-撒克逊语言哲学的潮流同样有些间接的关系，而这种潮流对诸如“思想意识”这样的外来概念是漠不关心的。这种潮流被称作言语行为理论，最初出现在英国哲学家 J.L. 奥斯汀的著作里，特别是他幽默地定名为《怎样用话办事》(How to Do Things With Words，1962）这部著作里。奥斯汀注意到并非所有我们的语言实际上都描述现实：其中有些是“行为性的”，目的是完成某件事情。有些“无特殊表达方式”的行为，它们在说话当中起某种作用：“我保证好好的，”或者“我因此宣布你们成为夫妻”。还有一些“全用特殊表达方式”的行为，它们通过说的话

① 参见米歇尔·培绍，《语言、语义学和思想意识》（伦敦，1981）；罗杰·福勒，《作为社会语言的文学》（伦敦，1981）；冈特·克莱斯和罗伯特·霍奇，《作为思想意识的语言》（伦敦，1979）；M.A.K. 郝利代，《作为社会符号学的语言》（伦敦，1978）。

引起某种结果：我可以成功地用我的话使你信服，说服你，胁迫你。有意思的是，最后奥斯汀终于承认了一切语言事实上都是行为性的：甚至事实的陈述，或者“证明性的”语言，也都是告知或证实的行为，而且交流信息也完全象给一条船命名那样是一种“行为”。为了使“无特殊表达方式”的行为有效，某些传统习俗一定要处于适当的地位：我一定要是那种被允许做这种陈述的人，我一定对陈述严肃，环境必须合适，程序必须被正确地运用，等等。我不可能给一只獾做洗礼，而且，如果我根本不是一个牧师，很可能我会把事情弄得更糟。（我选用了这个洗礼的形象，因为奥斯汀对合适的条件、正确的程序以及其他方面的讨论，与神学上关于圣礼的有效性的争论有某种奇怪但并非不重要的相似之处。）当我们认识到文学作品本身可以被看作言语行为或者它们的模仿时，所有这一切与文学的联系便显得十分清晰。文学可以表现为对世界的描写，而且有时也确实如此，但它的真正作用却是行为性的：它在某些传统习俗之内运用语言是为了在读者身上取得某些效果。它是在说话当中获得某些效果的：这就是语言本身作为一种物质实践，而叙说则作为社会行为。在考察“证明性”的命题时，或者说在考察对真理或谬误的叙述时，我们倾向于按照它们本身的情况取消它们作为行为的现实性和有效性；而文学以最富戏剧性的方式对我们恢复了这种语言的行为感，因为它所断言存在的东西不论实际上是否存在都无关紧要。

言语行为理论不论其本身还是作为一种文学模式都存

在一些问题。这种理论能否为了稳固自己而最终避免偷偷地塞进旧时现象学的"有意图的主体"是不清楚的，而且它对语言的偏见似乎也有不健全的法律式的问题，也就是一个在什么条件下允许谁对谁说些什么的问题。[①]正如奥斯汀自己所说，他的分析对象是"整个言语环境中的整个言语行为"；但巴赫金却说，在这种行为和环境中包括着远比言语行为理论所想象的更多的东西。而且，把"活的言语"的环境视作文学的模式也是危险的。因为文学原文并不一定完全是言语行为：福楼拜实际上并非在对我说话。如果说有什么言语行为，它们也是"假的"或"虚的"行为——言语行为的"模仿"——因此一般被奥斯汀作为"不严肃的"和有缺陷的东西而一笔勾消。理查德·奥赫曼认为，这种文学原文的特征——它们模仿或再现本身并不曾发生过的言语行为——是一种限定"文学"本身的方式，尽管事实上这并没有包括一般认为"文学"要表示的一切。[②]从人类主体方面来考虑文学叙述，并不是首先从实际的人类主体方面来对它考虑：例如历史上真实的作品，某个特定的历史上的读者，等等。了解这一点也许是重要的；但一部文学作品实际上并不是一种"活的"对话或自白。它是从具体的"活的"关系中分离出来的一部

---

① 参见雅克·德里达，"有限公司"，载《雕像》〔2〕（巴尔的摩、伦敦，1977）。

② 参见理查德·奥赫曼，"言语行为和文学的定义"，载《哲学和修辞学》〔4〕（1971）。

分语言，因此有赖于许多不同的读者"重写"和重新解释。作品本身不能"预见"未来它被解释的历史，不能象我们面对面谈话时那样，能够做到或争取做到对这些解释进行控制和限制。它的"缺乏个性"是它真正结构的组成部分，并非就是一个对它发生的不幸事件；因此在这种意义上来说，要成为一个"作者"——个人意思的"起源"，对意思具有"权威"——便成了一种神话。

虽然如此，一部文学作品仍然可以看作是所谓的"主体观点"的构成。荷马不曾预见到我个人会读他的诗，但他的语言，凭着它构成的方式，不可避免地为读者提供了某些"看法"，提供了某些可以对它进行解释的有利的出发点。理解一首诗意味着领会它的语言如何从某些观点"适应"读者：在阅读当中，对于这种语言力图取得什么样的效果（"意图"），什么样的修辞它认为适合运用，什么样的设想支配它所应用的诗的手法，以及这些包含着什么样的对现实的态度，我们都会建立起一种看法。所有这些都不必与实际历史上的作者写作时的意图、态度和设想统一起来，假如一个人试图把威廉·布莱克的《天真和经验之歌》理解为"表现"威廉·布莱克本人，这种不统一的情况便非常明显。我们也许对作者一无所知，或者作品也许有好几个作者（谁是《以赛亚书》或者《卡萨布兰卡》的"作者"？），或者要完全成为某个社会可以接受的作者可能意味着要从某种"观点"来写作。德莱顿不可能写过"自由诗"而仍然是一位诗人。理解这些原文的效果、设想、策略和倾向恰恰是理解作品的"意图"。而且

120

这样的策略和设想可以是互相不连贯的：一篇原文可以提供几种互相冲突或矛盾的据以理解的“主体观点”。在读布莱克的《虎》这首诗时，建立对语言来历和目的的看法的过程，与为我们自己作为读者构成一种“主体观点”的过程不可能分开。这首诗的情调、修辞手法、意象的渊源以及设想的渊薮包含着什么样的读者呢？它期待我们怎样接受它呢？它期待我们按表面价值接受它的看法，以此确认我们作为读者处于一种承认和赞成的地位，还是邀请我们采取一种批评的、与它所提供的东西相背离的立场？换言之，它是讽刺的还是嘲笑的？更令人不安的是，原文是不是试图得到我们某种赞同而同时又寻求对它否定，使我们犹豫不决地在两种选择之间处于困境？

用这种方式来看语言与人的主观性之间的关系，等于赞同结构主义者避免所谓的“人文主义的”谬误——那种认为一部文学原文只是再现实际上对我们说话的男人或女人的活的声音的天真的看法。这样一种对文学的看法经常有助于发现它的突出的特征——它是写出来的事实——莫名其妙地令人不安：印出来的东西以其冷酷的非人性，在121 我们自己和作者之间插入它大量笨拙的东西。要是我们能直接与塞万提斯谈话就好了！这样一种态度使文学“非物质化”，极力把它作为语言的高度物质性变为与活“人”的密切的精神交流。这与自由人文主义的怀疑是一致的，它怀疑从女权主义到工厂生产一切不能直接归结为人与人关系的东西。最后，这种态度根本不可能把文学原文视作一种原文。但是，如果结构主义避免人文主义的谬误，它

这样做就只能陷入多少有些完全取消人类主体的对立的困境。对结构主义来说，一部作品的“理想的读者”是这样一个人：他能够充分驾驭一切可以使作品得到彻底理解的规则。因此读者只是作品本身的一种镜子式的反映——即某个把它“照实”理解的人。一个理想的读者必须具备解释作品必不可少的技术知识，在应用这种知识时不得出现错误，而且一定不能受到任何阻碍限制。如果这种模式被推行到极端，读者就必然成为无国籍、无阶级、无性别、无民族特征和无任何文化前提限制的读者。确实，人们不可能遇到许多完全令人满意地填好这份单子的读者，但结构主义者认为理想的读者无需做任何象实际存在一样平常的事情。这种想法只不过是一种合适的、启发式的（或探索式的）虚构，目的是决定“恰当地”阅读一部原文需要些什么。换言之，读者只是原文本身的一种作用：详尽地描述原文，与全面说明原文所要求的那种理解它的读者，实际上完全是同一回事情。

结构主义所假定的理想的读者或“超级读者”，实际上是一个先验的主体，他摆脱了一切限制性的社会决定因素。作为一个概念，这在很大程度上受了美国语言学家诺厄姆·乔姆斯基对语言“能力”看法的影响，而所谓语言能力，就是指使我们能够掌握语言潜在规律的内在能力。但是，甚至列维-斯特劳斯也不可能象万能的上帝一样来阅读原文。实际上已经有人不无道理地提出：列维-斯特劳斯最初从事结构主义与他对重建战后法国的政治见解有很大关系，而这些见解并没有任何可以绝对肯定的东

122 西。[1]如果不谈别的，仅就文学理论的一系列注定失败的努力而言，那么结构主义也是这样的一次努力，它企图以某种实际的东西来代替宗教式的信仰：在当前这个实例当中，它企图用现代的科学信仰来进行代替。但是，追求纯客观地阅读文学作品显然会引起一些严重的问题。甚至在最严密的客观分析当中，似乎也不可能根除某些解释的因素，因此也不可能根除主观性。例如，结构主义者最初怎样确定原文中的各种“表现单位”呢？最严格的结构主义形式不希望考虑文化设想的框架，但若不考虑这点，他或她怎么能认定一个具体符号或一套符号构成这样一种基本的单位呢？巴赫金认为，正是因为语言是一个社会实践问题，所以一切语言都不可避免地充满评价。言语不仅表示客体，而且也包含着对它们的态度：你说“把乳酪递给我”所用的语调，可以表明你对我、对你自己、对乳酪以及对我们所处的情境是怎么看待的。结构主义承认语言在这种“含蓄”范围中发生变化，但它不敢充分正视这种含意。它无疑倾向于在更广泛的意义上否定评价，而不会提出你认为一部特定的文学作品是好、是坏还是质量不怎么样的问题。它之所以这样是因为这种评价看来并不科学，而且还因为它对纯文学的矫揉造作感到厌烦。因此，原则上没有什么理由说明为什么你不应该作为一个结构主义者卖汽

---

① 参见西蒙·克拉克，《结构主义的基础》（布赖顿，1981），第46页。

车票度过一生。科学本身并不向你提供关于什么重要或什么不重要的线索。结构主义回避价值判断中的一本正经的情形，象行为主义心理学中的一本正经的情形一样，虽然以它的忸怩、委婉、迂回的方式回避任何带有人性色彩的语言，但这一事实并不仅只是关于它的方法的问题。它揭示结构主义在什么程度上是已经异化的科学实践理论的翻版，而这种理论在后期资本主义社会里有力地居于主导地位。

结构主义在某些方面已经与这样一个社会的目的和进程纠结在一起，这个事实从它在英国被接受的情况来看是非常明显的。对于结构主义，传统的英国文学批评已经出现了分为两个阵营的趋向。一方面，有些人从中看到了文明的末日，就象我们已经了解到的那样。另一方面，有些人本来是传统的批评家或者本质上是传统的批评家，他们以不同程度的严肃性，追逐至少近年来在巴黎一路失势的浪头。结构主义作为一次文化思想运动，实际上几年前在欧洲就已经过时；但这个事实似乎并不曾阻止他们：也许思想传播经过英吉利海峡一般要十年左右。人们也许会说，这些批评家极象“思想移民官”：他们的工作是站在多佛港码头，当从巴黎船来的新奇思想卸下时，仔细地检查它们，找出那些看来和传统批评技巧有些相合的部分，温和地对这些货放行，而对同时运到的更容易引起争论的知识项目（马克思主义、女权主义、弗洛伊德主义）则拒之于国门之外。对任何在中产阶级聚居的郊区不会引起反感的东西一律发给许可证；而效果不太好的思想则装下一条船

123

发回。这种批评当中有些是尖锐的，敏感的，而且是有用的：它在英国标志着对过去批评的一次重大发展，而且在它最好的时候还显示出一种从《细读》时期以来不常见到的思想上的冒险性。它对原文的独特解释常常极其有力而精确，而且法国结构主义与一种更英国式的“语言探索”有益地结合起来。恰恰是英国批评界对结构主义所采取的这种严厉选择的态度——人们并不总是承认这点——有必要给予特别的注意。

这种审慎地引进结构主义思想的目的，是保持文学批评不断工作。很明显，已经有相当长一段时间，文学批评缺乏思想，缺乏“长远观点”，处境十分困迫，既看不到新的理论，也看不到它自己的含意。正如欧洲经济共同体可以帮助英国解决经济问题一样，结构主义可以帮助它解决思想问题。结构主义对思想不发达国家起到了某种援助计划的作用，就象向它们提供可以使衰退的国内工业得到恢复的重型设备一样。它看来可能使整个文学研究事业有一个更坚实的基础，从而使它能够克服所谓的“人文学科的危机”。它对“我们正在教授或研究的是什么？”这个问题提供了一个新的答案。正如我们已经看到的，旧的答案——文学——并不完全令人满意：粗略地说，它包含了太多的主观主义。但是，如果我们教授和研究的不是什么“文学作品”而是“文学的系统”——我们确定和解释文学作品首先依赖的规则、风格和传统习俗的整个系统——那么我们似乎就发现了一个更实在的研究对象。文学批评可以变成一种批评中的批评：它的任务主要不是进行解释

或评价说明，而是从一个较远的距离考察这种说明的逻辑，分析我们能做些什么，我们做的时候运用哪些规则和模式。乔纳森·卡勒曾经论证说，"从事文学研究并不是要对《李尔王》再作出另一种解释，而是要促进人们理解一种制度、一种叙述方式的传统和作用。"[①]结构主义是革新文学制度的一种方式，它为文学提供了一种比大谈末落更值得尊重而且也更有说服力的存在的理由。

不过，关键不是要理解这种制度而是要改变这种制度。卡勒似乎认为，研究文学叙述怎样发生作用本身就是一种目的，不需要任何进一步的论证；然而没有任何理由推测说一种制度的"传统和作用"会比大谈末落受到更少的批评，而且，如果没有这样一种批评的态度，对它们的了解必定会意味着加强这种制度本身的力量。正如本书试图说明的，所有这样的传统和作用都是某个特定历史的思想意识的产物，它们使远不是没有争论的观察方式（并非只是"文学的"观察方式）具体化了。在一种明显中立的批评方法里，整个社会思想意识可能是含蓄不明的；而且除非在研究这种方法的过程中重视这点，其结果很可能是完全屈从于制度本身。结构主义已经表明，关于规则不存在任何单纯的东西；但在把这些规则看作人们的研究对象时，同样也不存在任何单纯的东西。究竟这样做有什么用呢？它有可能为谁的利益服务呢？它是否有可能使文学系的学生觉得现存的整个传统和作用基本上都可以怀疑？更确切

① 《符号的探索》（伦敦，1981），第5页。

地说，它会不会表示整个传统和作用将构成所有文学系学生都要掌握的某种中性的技术知识？“有能力的”读者是什么意思？是否只存在一种能力？靠谁的标准和什么样的标准来衡量能力？人们可以想象，一个按照传统看法完全缺乏“文学能力”的人，会对一首诗作出精彩的、富于启发性的解释——这个人作出这样一种解释并不是靠遵循公认的阐释方法，而是靠蔑视这些方法。一种解释因为无视传统批评的进行方式并不一定就是“无能的”；许多解释因为过于忠实地遵循这种传统反而显得无能。当我们考虑文学解释借用不受文学范围局限的价值、信念和假想等方式时，确定“能力”的强弱就更不容易。文学批评家说他准备容忍信念而不容忍技术程序，这样的声明毫无用处：不管他怎么说，这两者是非常紧密地联系在一起的。

有些结构主义的论证似乎认为，批评家确定什么是解释原文的“合适”规则，然后再应用这些规则，以此使原文的规则和读者的规则逐渐结合成一种整体的知识。但这肯定是对实际阅读情况的一种过于简单的看法。在把一种规则应用于原文时，我们可以发现它在阅读过程中会有修改和变化；继续用这同一种规则阅读，我们发现它现在产生一个“不同的”原文，而这个原文反过来又修改我们用以阅读的规则，如此循环往复。这个辩证过程基本上是无限的；但倘若如此，它就会破坏任何这样的设想：一旦我们确定了适合原文的规则，我们的任务就已经完成。文学原文既“确定规则”，也“产生规则”和“超越规则”：它们可以教给我们新的阅读方式，而不仅仅是加强我们已

经具备的方式。“理想的”或“有能力的”读者是一种静止的概念：它可能会压制正确的看法，即认为一切对“能力”的判断在文化上和思想意识上都是相对的，一切阅读都包括动员文学之外的设想来判断哪种“能力”是荒谬不当的模式。

不管怎样，甚至在技术水平上看，这种能力的概念也是一个有局限的概念。有能力的读者是一个可以对原文应用某些规则的读者；但应用规则的那些规则是什么呢？规则看来是向我们指出要采取的方式，象一个指指点点的手指一样；但你的手指只在我对你干些什么所作的某种解释范围内“指点”，它使我观察被指的对象而不是向上看你的手臂。用手指指点并不是一个“明明白白的”行为，同样规则也不在表面上表明它们如何应用：如果规则严格地确定我们应用它们的方式，那么它们根本就不成为“规则”。遵循规则包含着创造性的解释，常常很难说我是否在按照你的应用方式来应用一种规则，甚至也很难说我们是否在应用同一种规则。你应用一种规则的方式不仅仅是一个技术问题：它与对现实的更广泛的解释有着密切的关系，也与那些本身不能归结为符合某一规则的信仰及偏爱有着密切的关系。这个规则也许是要探索诗里的对应，但什么可以算是对应？如果你不同意我认为是对应的东西，你并没有打破任何规则：我只能通过诉诸于文学机构的权威来解决争论，提出“这就是我们对对应的解释。”如果你问为什么我们开始要遵循这一特定的规则，我只能再次诉诸于文学机构的权威，并且说：“这就是我们所做的那种事情。”

对此你总是可以回答："好吧，做些别的事情。"求助于那些限定能力的规则不允许我对这一点做出反驳，求助于原文同样也不允许我做出反驳：人们对原文可以做数以千计的事情。这并不是说你是现时的"无政府主义者"：在这个字的不甚严格的、一般的意义上说，一个无政府主义者并不是个破坏规则的人，而是个主张破坏规则的人，他照规则破坏规则。你只不过是在对文学机构所做的事情进行挑战；虽然我可以以各种理由避开这种挑战，但我肯定不能靠求助于"能力"来实现，因为"能力"显然是令人怀疑的东西。结构主义可以考察并求助于现行的惯例；但它对那些说"做些别的事情"的人该如何回答呢？

后 结 构 主 义

读者会记得，索绪尔论证说语言中的意思只是一个差 127
异的问题。“cat”是“猫”的意思是因为它不是“cap”（帽子）或“bat”（球拍）。但人们会把这种差异过程推衍到什么地步呢？“cat”是猫的意思还因为它不是“cad”（无赖）或“mat”（草席），而“mat”是“草席”的意思是因为它不是“map”（地图）或“hat”（有边帽）。人们该在什么地方停住呢？语言中的这种差异过程似乎可以无限地循环下去：倘若如此，那么索绪尔关于语言形成一个封闭的、稳定的系统的看法又会怎么样呢？如果每一个符号的意思是因为它不是所有其他的符号，那么每一个符号似乎都由一个潜在的、无限的差异组织而构成。因此限定一个符号就可能变成一项比人们原来想的要复杂得多的工作。索绪尔的语言（langue）提出一种界定的（delimited）意思结构；但你在语言的什么地方划这条界线呢？

换种方式说，关于意思差异的性质，索绪尔的看法是

意思总是符号区分或“衔接”的结果。表现符号“船”（boat）给我们以概念或者表现“船”这个物体，是因为它把自己同表现符号“moat”（护城河）区分开来。也就是说，被表现的意思是两个表现符号之间差异的结果。但它也是许多其他表现符号之间差异的结果：“coat”（大衣），“boar”（公猪），“bolt”（闪电），等等。这就对索绪尔的看法提出了怀疑，他认为，符号是一个“表现者”和一个“被表现者”之间恰相对应的统一体。实际上，被表现的“船”的意思是许多表现符号的一种综合的、相互作用的结果，而这种相互作用没有任何明显的终点。意思是表现符号潜在的、无休止的相互作用的副产品，而不是紧紧固定在一个特定表现符号后面的具体概念。表现者并不对我们直接产生一个被表现者，象镜子映照出一个形象那样：在语言里，表现者的层次与被表现者的层次之间并不存在一对一的对应。使问题更复杂的是，在表现者与被表现者之间也没有任何固定的区分。如果你想知道一个表现者的意思（或被表现者），你可以从字典里把它查出来；但你所查到的只能是更多的表现者；它们的被表现者你还可以去查，如此继续不断。我们所讨论的这个过程不仅在理论上是无限的，而且以某种方式进行循环：表现者不断变成被表现者，面被表现者也不断变成表现者，你永远不会得到最后一个本身不是“表现者”的被表现者。如果说结构主义把符号与所指的对象区分开来，那么这种思想——常常被称作“后结构主义”——就更进了一步：它把表现者与被表现者区分开来。

128

如果把我们刚才谈的用另一种方式来说，那就是意思并不是一个符号的直接表现。因为一个符号的意思是这个符号不是什么的问题，所以它的意思在某种意义上也总是脱离它本身。如果你愿意，可以说意思是分散的或者说散布在整个表现符号的链条上面；它不能轻易地加以确定，它永远不能在任何一个孤立的符号上充分表现出来，因而勿宁说它是一种有与无同时不断闪现的东西。阅读一篇原文更象是追溯这种不断闪现的过程，而不是象数一个项链上的珠子。还有另外一种看法也认为我们不可能完全抓住意思，这种看法产生于语言是一个时间过程。当我读一个句子时，它的意思总是以某种形式处于一种不确定的状态，有些东西靠其他东西决定或者仍然有待于发生：一个表现符号把我带到另一个表现符号，另一个又把我带到第三个表现符号，前面的意思被后面的意思修正，而且虽然句子可以结束，但语言本身的过程却不会完结。在这种情况出现的地方总是有更多的意思。我不会只靠机械地堆积一个个词来领会句子的意思：要使这些词构成某种相对连贯的意思，可以说它们当中每一个都必须包含前面出现的那些词的印迹，而同时又对后面要出现的那些词的印迹敞开自己。在意思的链条上，每一个符号都以某种方式与其他所有的符号发生这样或那样的联系，形成一种复杂的、不可穷尽的组织；就这种情况来说，没有任何一个符号是"完善的"或"具有充分的意思"。在这种情况发生的同时，即使我只是无意识地，我也可以在每一个符号里找出其他词的印迹，虽然这个符号为了自己的存在已经将其他的词

129 排除。“cat”（猫）的意思完全是因为排除了“cap”（帽子）和“bat”（球拍），但因为这些其他可能的符号实际上是构成“cat”这个词的本体的要素，所以在某种程度上它们仍然是这个符号固有的东西。

因此，我们可以说，意思决不会与它本身完全一致。意思是一个区分或衔接过程的结果，是符号只因不是其他符号才是它自己的结果。意思也是某种暂时的、后延的、仍然有待于发生的东西。意思决不会与它本身一致的另一个理由，是符号必须永远可以重复或再现。我们不会称一个“符号”是只出现一次的一个记号。因此，一个符号可以再现的事实是符号本体的组成部分；但它同时也是分裂符号本体的东西，因为符号在改变它的意思的不同语境里总可以再现。很难了解一个符号“最初的”意思，也很难了解它“最初”的语境：我们只是在许多不同的情境里碰到它，而且，为了成为一个可以辨认的符号，它必须在那些情境之间保持某种连续性，但因它的语境总是不同的，所以它决不会绝对不变，决不会完全与它本身一致。“cat”（猫）可以指一个长毛的四条腿动物，一个恶人，一种用皮条编的鞭子，一个美国人，一种起锚架，一个六脚器，一根锥形的短棍，等等。但甚至它只表示一个长毛的四条腿动物时，这个意思也决不会在语境转变时完全保持不变：被表现的意思会因它卷进各种表现符号的链条而发生改变。

所有这一切的含意是：语言远不象传统结构主义者所认为的那样稳定。语言并非是一个规定明确、界限清楚、

包含着表现者和被表现者对称单位的结构，它现在看来更象是一个无限展开的蛛网，网上的成分不断交换和循环，没有一个成分受到绝对的限定，每一种东西都受到其他各种东西的牵制和影响。若果真如此，那它就沉重打击了某些关于意思的传统理论。对这些理论来说，符号的功能是反映内在的经验或者真实世界的客体，"表现"人们的思想和感情或者描写现实是什么样子。在前面我们对结构主义的讨论里，我们已经看到这种"表现论"观念的一些问题，但现在出现了更多的困难。因为按照我刚才概述的理论，任何东西都不会在符号中充分表现出来：如果我认为在我说的或写的东西里能对你充分表现出我自己，那是我的一种幻想，因为只要运用符号，就必然使我的意思总是以某种方式分散或分裂，而且决不能与它本身一致。实际上，不仅仅我的意思如此，而且我自己也如此：既然语言是构成我本人的某种东西，而决不只是我使用的一个合适的工具，那么我是一个稳定统一的实体存在的看法也必定是一种想象。我不仅永远不能对你充分表现我自己，而且也永远不能对我本人充分表现我自己。当我观察我的思想或者探究我的心灵时，我仍然需要应用符号，而这就意味着我决不会体验到任何与自己的"充分交流"。这并不是说，我可能有一个完美无缺的意思、意图或经验，而后受到有缺陷的语言媒介的歪曲和折射：因为语言是我呼吸的真正空气，所以我根本不可能有一种完美无缺的意思或经验。 130

有一种方式我可以用来说服自己相信这是可能的，这就是我说话时听到我自己的声音，而不是把我的思想写在

纸上。因为在我说话的行为里，我觉得与自己“一致”，但其方式却完全不同于我写时的情况。我说的话似乎立刻传给我的意识，而且我的声音变成它们的内在的、自发的媒介。相比之下，在写作当中我的意思很可能失去控制：我把我的思想委托给非人的印刷媒介，而既然印出来的原文是一种持久的、物质性的存在状态，所以它总是可以发行、再版，被人引用，而且以我预见不到或并非我本意的方式被人利用。写作仿佛是剥夺了我的存在：它是一种间接的交流方式，一种无生气的、机械的言语再现，因此它总是有可能脱离我的意识。正是由于这个原因从柏拉图一直到列维-斯特劳斯，西方的哲学传统一贯把写作贬低为仅仅是一种无生气的、异化的表现形式，而对活的说话的声音一贯赞颂。在这种偏见背后存在着一种对“人”的特殊看法：人能够自发地创造并表达自己的意思，能够充分地掌握自己，而且能够支配语言，把它作为表现他最深处存在的一种媒介。这种理论未能看到“活的说话声”实际上有着与印刷完全一样的物质性；而且，既然说的符号象写的符号一样，只有通过差异的区分的过程才能发生作用，那么完全可以把说也称作一种写的形式，就象把写称作一种间接的说的形式一样。

131 正因为西方哲学曾是“语音中心论”（Phonocentric）的，集中于“活的声音”而且深刻怀疑写的文本，所以在某种更广泛的意义上说它也是“逻各斯中心论”（Logocentric）的，赞或对某些基本的“道”、存在、本质、真理或现实的信念，认为它们是我们一切思想、语言和经

验的基础。它极想得到那种可以赋予其他所有符号以意思的符号——“超验的表现者”——以及那种固定的、明确的、可以确切说明所有我们的符号的意思（“超验的被表现者”）。大量有这种作用的概念——上帝、理念、世界精神、自我、实体、物质，等等——曾层出不穷。既然这些概念中的每一个都希望建立我们整个的思想和语言系统，那么它本身就必须超越那个系统，不受它的语言差异作用的影响。它不能卷入它试图整理和固定的真正语言：它必须以某种方式先于这些言语，必须在这些言语之前就已经存在。它必须是某种意思，但不象任何其他意思那样只是一种差异作用的结果。它必须表现出是意思的意思，是整个思想系统的关键或支点，是一切其他符号都围绕它旋转并忠实地反映它的那种符号。

任何这样一种超验的意思都是一种虚构——虽然可能是一种必要的虚构——这就是我所概述的语言理论的一个结果。一切概念都卷入一种无止境的字义作用，充满其他思想的印迹和片断。这恰恰说明，由于表现符号的这种作用，某些意思被社会思想意识提高到一种特权的地位，或者变成了其他意思被迫围绕其转变的中心。不妨考虑一下我们自己社会里的自由、家庭、民主、独立、权力、秩序，等等。有时候，这样一些意思被看作所有其他意思的“起源”，被看作它们产生的根源；但是，正如我们已经看到的，这是一种奇怪的思想方式，因为要使这种意思成为可能，其他符号必须已经存在。如果不需要追溯到它的以前，那就很难考虑到一个起源。另外有些时候，这样一些意思

可以看作不是起源而是目的，其他所有的意思都向着或者应该向着这个目的稳步地进展。“目的论”（teleology）认为，生活、语言和历史都以某个终点（telos）或目的为方向，它是按照意义等级来安排和排列意思的一种方式，它根据一种终极的目的在它们中间创造出一种等级。但是，任何这样一种认为历史或语言是简单的直线发展的理论，都忽视了我一直在描述的关于符号的蛛网般的复杂性，忽视了语言在它的实际过程中所做的或前或后、或隐或现、或正或斜的运动。实际上，后结构主义用“原文”这个词所表明的，正是那种蛛网般的复杂性。

前几页我一直谈的都是法国哲学家雅克·德里达的观点，他认为，任何思想系统，如果依赖于一种不容怀疑的原则，依赖于一种本原或者一种可以构成整个意思等级的坚实的基础，那么这样的思想系统就称作“先验性的”。这并不是说他相信我们可以完全摆脱制造这种基本原则的欲望，因为这样一种欲望深深地植根于我们的历史，不可能——至少迄今还不可能——被彻底消除或忽视。德里达常常认为他自己的著作就不可避免地受到这种先验思想的“污染”，虽然他极力想乘机摆脱。然而，如果你们仔细考察一下这种基本的原则，你们就会看到它们总可以“分解”：它们可以被表明是某个特定意思系统的产物，而不是从外部支持这个系统的东西。这种基本原则一般由它们所排斥的东西限定：它们是结构主义喜爱的那种“二元对立”的组成部分。例如，对于男性为主的社会来说，男人是基本原则，而女人则是这种原则中被排斥的对立面；而

且只要这样一种区分坚持不变，整个系统便可以有效地发生作用。“分解”是给予批评活动的名称，通过批评活动那种对立可以被部分地破坏，或者它们可以被证明在原文获得意思的过程中部分地互相破坏。女人是对立面，是男人的“另一面”：她不是个真正的男人，是个有缺陷的男人，她主要被赋予一种否定男人基本原则的价值。但是同样，男人之所以是男人，只能依赖不断排除这个另一面或对立面，在与之对照中明显表示自己，因此在他企图维护自己是独立的唯一存在的姿态里，他的整体统一性陷入了险境。女人不仅在他认识范围之外的意义上说是另外一个人，而且还是作为他不是什么的形象与他有着密切关系的另外一个人，因此也是作为他是什么的一种必不可少的暗示。所以男人甚至在蔑视它时也需要这另外一个，他被迫赋予他认为不存在的东西以某种肯定的本体。不仅男人自己的存在寄生般地依赖于女人，依赖于排斥女人并使之处于从属地位的行为，而且这种排斥行为为什么是必要的，其中一个原因也是她毕竟不见得完全是另外一个。也许她是代表着男人身上某种东西的一个符号，而男人需要压制这种东西，将它逐出到他自身的存在之外，驱赶到他自己明确的范围之外的一个安全的陌生区域。也许外部存在的东西同时也以某种方式存在于内部，陌生的东西同时也非常熟悉——结果男人必须尽可能警惕地巡视这两个领域之间的绝对界线，因为这个界线总是有可能被超越，而且已经被经常超越，远不象它看上去那样绝对。 133

这就是说，分解之说已经抓住了要点，认识到传统结

构主义倾向于使用的二元对立代表一种观察典型思想意识的方式。在可接受的事物和不可接受的事物之间，在自我与非自我、真理与谬误、情理与混帐、理智与疯狂、中心与边缘，以及表与里之间，思想意识喜欢划出严格的界线。正如我已经说过的，人们不可能完全摆脱这种形而上学的思想：我们不可能使自己一下子超出这种二元的思想习惯，进入一种超出形而上学的思想领域。但通过某种对原文做手术的方式——不论“文学的”还是“哲学的”——我们可以把这些对立关系拆散一些，说明某种对偶中的一方怎样在本质上也属于另一方。结构主义一般满足于把原文分成二元对立的关系（高与低、明与暗、自然和文明，等等）并揭示它们发生作用的逻辑。而分解则力图说明，这种对立关系为了保持自己的适当地位，为什么有时导致本身的颠倒或破坏，或者必须把某些可以折回来的细节排除到原文的边缘去折磨它们。德里达自己典型的阅读习惯便是抓住作品中某个明显是边缘的细节——某个脚注，某个反复出现的次要的词或形象，某个随便运用的掌故——顽固地使它发生作用，直到它有可能破坏支配原文整体的那种对立关系。这就是说，分解批评的方法是说明原文怎样使原文的主要逻辑系统陷入困境；而且，分解批评说明这点的方式是紧紧抓住“症状性的”要点，亦即意思的歧途或绝路，因为原文在这种地方陷入困境，变得松散，表现出自相矛盾。

这并不只是对某些类型的写作所做的一种经验主义的观察；它是关于写作本身性质的一种普遍的看法。因为我

在本章开始论述的词义理论如果确实有效，那么在写作本身当中就存在某种最终逃避一切系统和逻辑的情况。例如存在一种意思的闪烁不定、流溢和疏散的情况——德里达称作“散播”（Dissemination）——这种情况既不能轻易地用原文结构的范畴来概括，也不能把它包括在某种传统批评方法的范畴之内。象任何语言过程一样，写作也靠差异发生作用；但差异本身不是一种概念，不是某种可以被思想的东西。一部原文可以向我们“展示”关于意思和意义性质的某种情况，而意思和意义的性质并不能象一种建议那样系统地加以说明。德里达认为，一切语言都显示出这种超出确切意思的“剩余”，总是威胁着要超越和逃避那种企图包容它的意义。“文学的”叙述是这种情况表现最明显的地方，但对其他所有的写作这也是事实；分解批评否认文学的和非文学的对立划分是绝对的。因此，写作概念的出现是对纯结构思想的一种挑战：因为一个结构总是设想一个中心、一个固定的原则、一种意思的等级和一个牢固的基础，而正是这些想法被写作中的无限差异和变化抛进了怀疑的境地。用另外的话说，我们已经从结构主义时代发展到后结构主义统治时期，这种思想包括德里达的分解活动，法国历史学家米歇尔·富考的作品，法国心理分析学家雅克·拉冈的著作，以及女权主义哲学家和批评家朱丽亚·克里斯蒂瓦的著作。我在本书中还没有详细地讨论富考的著作；但若不谈他的著作我就不可能写出我的“结论”，因为他的著作的影响在那一章里处处可见。

说明那种发展的一个方法是简略地看看法国批评家罗兰·巴尔特的作品。在他早期的作品里，譬如在《神话》（Mythologies，1957）、《论拉辛》（On Racine，1963）、《符号学的要素》（Elements of Semiology，1964）和《方法系统》（Système de la mode，1967）里，巴尔特是一个"激进的结构主义者，他轻松愉快地分析了流行式样、脱衣舞、拉辛式的悲剧，以及牛扒和炸土豆片的符号表现系统。1966年他的一篇重要文章《叙述的结构分析导论》(Introduction to the Structural Analysis of Narrative)采取了雅各布逊和列维-斯特劳斯的方式，把叙述的结构分为明确的单位、功用和"标记"（人物心理、"气氛"及其他方面的标示）。虽然这些单位在叙述本身当中依次互相连接，但批评家的任务却是把它们归入一种超时间的解释系统，不过，甚至在这种比较早的观点里，巴尔特的结构主义也搀进了其他一些理论——《米舍莱论自己》（Michelet par lui-même，1954）里有少量的现象学，《论拉辛》里有少量的精神分析——而且首先受到了他的文学风格的限制。巴尔特的漂亮的、妙趣横生的、使用新词新义的散文风格，表现出一种"超出"结构主义严格要求的写作：这是一个自由的领域，他可以在这里消遣，部分地摆脱意思的专制。他的作品《萨德、傅立叶、劳约拉》（Sade，Fourier，Loyola，1971）很有意思地把早期的结构主义和后来的性爱游戏混合在一起，在萨德的作品里看到一种无休止的、系统的、关于性爱姿态的变换。

语言自始至终是巴尔特的主题，尤其索绪尔关于符号

永远是一个历史和文化传统问题的看法更是如此。巴尔特认为"健康的"符号是一种使人注意它自己的任意性的符号——它不是力图把自己说成"自然的"，而是在传递意思的同时，也传递某些它自己的相对的、人为的情况。在早期作品中推动这种信念的是一种政治上的冲动：那些声称自己是自然的符号，提出自己是观察世界的唯一可以想象的方式，因此具有独裁主义和思想意识的性质。这正是思想意识把社会现实"自然化"的作用之一，它使社会看上去象大自然本身一样纯朴而不可改变。思想意识企图将文化转变成自然，而"自然的"符号正是它的一种武器。向一面国旗敬礼，或者同意西方民主代表"自由"这个词的真正意思，都成了世界上最明显的、自发的反应。在这个意义上说，思想意识是一种当代的神话，是一个不存在模糊性和选择可能的领域。

按照巴尔特的看法，存在着一种与这种"自然的态度"相对应的文学思想意识，这就是现实主义。现实主义文学倾向于掩盖语言的社会相对性或构成性：它有助于加强一 136 种认识上的偏见，即认为存在一种莫名其妙地是自然的"普通"语言形式。这种自然的语言"照原样"向我们提供现实：它不是把现实歪曲成主观和形态——象浪漫主义或象征主义那样——而是象上帝自己对世界的了解那样向我们展现世界。符号不是被看作某种可变的、由一个特定的可变符号系统的规则决定的实体：它宁可被看作一个安在客体或思想上的半透明的窗口。它本身完全是中性的，没有什么色彩：它的唯一的职责是表现另外某种事物，成

为某种意思完全独立表达自己的工具，而且它必须尽可能少地介入它所传递的信息。按照现实主义或表现论的思想意识，词语应该以基本正确和无可争辩的方式与它们所表现的思想和对象联系起来：词语变成观察这种对象或表达这种思想的唯一合适的方式。

因此，对巴尔特来说，现实主义的或表现论的符号基本上是不健康的。它抹杀了自己作为符号的地位，企图造成我们是在没有它参与的情况下认识现实的幻想。符号作为“反映”、“表现”或“描写”否定了语言的生产特点：它取消了我们之所以有一个“世界”完全是因为我们有语言表现它的事实，而且还取消了我们认为“真实的”东西与我们身居其中的可变的意义结构密切相关的事实。巴特尔的“双重”符号——符号传递一个意思的同时也表示它自己的物质存在——是形式主义和捷克结构主义的“间离”语言的孙子，也是那种炫耀自己是明显的语言存在的雅各布逊的“诗学”词语的孙子。我说“孙子”而不说“儿子”，是因为形式主义更直接的产物是德意志魏玛共和国的社会主义艺术家——其中包括 B. 布莱希特——他们把这种“间离效果”运用于政治目的。在他们手里，什克洛夫斯基和雅各布逊的间离法变成了不仅仅是词语的作用：它们变成了诗、electric影和戏剧的工具，用以使政治社会“非自然化”和“陌生化”，表明人人承认是“明白的”东西实际上多么深刻地令人怀疑。这些艺术家也是布尔什维克的未来主义者和其他先锋派、马雅可夫斯基、“左翼艺术阵线”以及苏联二十年代的文化革命论者的继承者。 137

巴尔特在他的《批评文选》（Critical Essays，1964）里有一篇热情的文章论布莱希特的戏剧，而他本人在法国也是那种戏剧的一位早期的倡导者。

早期的结构主义者巴尔特仍然相信有可能建立一种文学的“科学”，虽然这象他评论的那样，只能是一种关于“形式”而非“内容”的科学。这样一种科学的批评在某种意义上是为了了解它的“实际存在的”对象；但这不是与巴尔特对中性符号的恶感背道而驰吗？批评家为了分析文学原文毕竟不得不运用语言，而且没有任何理由相信巴尔特关于一般描写性叙述所做的苛评会抛弃这种语言。批评叙述与文学原文叙述之间是什么关系呢？对结构主义者来说，批评是一种“超级语言”（metalanguage）的形式——关于另一种语言的语言——它高于它的对象，以致可以俯视它的对象并对其做无偏见的考察。但正如巴尔特在《方法系统》里所承认的，不可能存在什么终极的超级语言：总会有另一个批评家把你的批评作为他的研究对象，而且以一种无限循环的方式不断继续。在他的《批评文选》里，巴尔特谈到批评是“以它自己的语言尽可能全面地论述〔原文〕”；而在《批评与真实》（Critique et vérité，1966）里，批评叙述则被看成是“漂浮在作品原有语言之上”的“第二语言”。同一篇论文还开始以现在公认为后结构主义的方式来表现文学语言的特点：它是一种“无底”的语言，仿佛是由“虚义”所支持的某种“纯歧义”的东西。倘若如此，那么传统结构主义的方法能否对它适用就值得怀疑。

"突破性的作品"是巴尔特对巴尔扎克的小说《萨拉辛》的令人震惊的论著《S/Z》（1970）。文学作品现在不再被看作一个稳定的客体或界定的结构，而且批评家的语言也否定了对科学客观性的一切要求。对批评最有吸引力的原文不是那些可以阅读的原文，而是那些"可写的"（可改写的）原文——这些原文鼓励批评家分割它们，把它们变成不同的叙述，让批评家几乎是随意地去玩弄与作品本身相反的意思。读者或批评家从消费者的角色转变成生产者的角色。这并不见得是说"任何东西都需要"解释，因为巴尔特审慎地谈到，作品根本不可能用来表示任何东西；不过，文学现在不是一个批评必须与之相应的客体，138 而是一个批评可以运动的自由的空间。"可写的"原文——通常是现代主义的——没有确定的意思，没有固定的被表现者，而是多元性的和扩散性的，是表现符号的一种无穷无尽的结缔组织或星系，是规则和规则断片的一种无缝织物，批评家通过这种原文可以开辟他自己漫游的道路。这种原文没有开头和结尾，没有不可颠倒的顺序，也没有原文"层次"的等级来告诉你什么更重要或更不重要。一切文学原文都是由其他文学原文编织成的，这并不是按照传统的看法认为它们带有"影响"的印迹，而是按照更激进的看法，认为每一个词、词组或段落都是对这部作品之前或围绕这部作品的其他著作的重写。不存在什么文学"独创性"之类的东西，也不存在什么"第一部"文学作品之类的东西：一切文学都是"互文性的"。因此一篇具体的作品没有明确限定的界线：它不断扩散到群集在它周围的

其他作品当中，产生出上百种不同的缩小到没影点上的透视。通过求助于作者不可能使作品一下子停止这种扩散，使它变成确定不变的东西，因为“作者已经死亡”是现代批评今天可以信心十足地提出的一个口号。[1]毕竟作者的传记不过是另一部原文，没有必要赋予它任何专有的特权；这种原文同样可以加以分解。在文学里，在所有由它形成的“多种解释”的多种情况里，真正说话的是语言而不是作者本人。如果有什么地方这种原文的丰富多样性被暂时地凝聚起来，那也不会是作者而是读者。

当后结构主义者谈到“写作”或“原文构成”时，一般都是指他们思想上对写作和原文的这些特定的看法。正如巴尔特自己所说，从结构主义到后结构主义的转变，在某种程度上是从“作品”到“原文”的转变。[2]它是从把诗或小说看作一个封闭的实体并具有构成批评家解释任务的确定的意思，转向把诗或小说看作具有无穷无尽的多样性，是一种永远不能最终固定于一个中心、一种本质或一个意思的无休止的表现符号游戏。这显然会使批评实践本身产生一种根本的变化，正如《S/Z》所阐明的那样；巴尔特在这本书里的方法是把巴尔扎克的故事分成许多小的

---

① 参见罗兰·巴尔特，《作者的死亡》，载斯蒂芬·希思编的《形象——音乐——原文：罗兰·巴尔特》（伦敦，1977）。这本书里还包括巴尔特的《叙事结构分析导言》。

② 参见《出自原文里的作品》，载《形象——音乐——原文：罗兰·巴尔特》。

单位或“词”，并且应用五种规则来分析它们：叙述的（或叙事的）规则，一种与故事未展开的暧昧不明部分相关的“阐释的”规则，一种考察作品应用的社会知识量的“文化的”规则，一种涉及人物、地点和目的含义的“语义”规则，以及一种说明原文中出现的性关系和精神分析关系的“象征的”规则。迄今为止，这种方法看来不会有什么太多背离标准结构主义实践的地方。但是，把原文分成小的单位或多或少是任意性的；五种规则完全是从一那无限可能的数字里所选的五个；它们没有做任何类型的等级排列，只是以一种复合的方式运用，有时三种规则用于同一个词群；它们避免最后使作品“一体化”成任何一种连贯一致的意义。相反，它们表示作品的分散和分裂。巴尔特论证说，原文不是一种“结构”，而是一个没有终点的“构成”过程，而这种构成是由批评来完成的。巴尔扎克的中篇小说看上去是一部现实主义作品，决不可能明显地顺应巴尔特对它施加的那种符号学的破坏：他的批评论述并没有“重新创造”它的对象，而是根据各种传统的认识果断地把它重写和重新加以组织。不过，由此所揭示的东西却是作品迄今仍未被人注意的一个方面。《萨拉辛》被揭示是一部文学现实主义的“有限的原文”，一部其中主要的设想被证明暗暗陷入困境的作品：一种受到阻碍的叙述行为、性的阉割、资本主义财富的神秘根源，以及固定的性别角色的极度混乱，小说的叙述围绕着上述诸方面反来复去地兜圈子。经过巨大的努力，巴尔特能够宣称这部中篇小说的实在“内容”与他自己的分析方法有着密切

的关系：这个故事涉及到文学表现、性关系和经济交换中的一次危机。在所有这些情况里，资产阶级关于符号是“表现性的”思想意识开始引起人们的怀疑；而在这种意义上说，通过某种解释中的强大力量和勇气，巴尔扎克的叙述可以理解为超越了它自己的十九世纪初期的历史时代，可以与巴尔特自己的现代主义时期并提。

实际上，正是文学上的现代主义运动，首先使结构主义和后结构主义出现。巴尔特和德里达后来的某些作品本身就是现代主义的文学原文，具有实验性，扑朔迷离，非常晦涩。对后结构主义来说，在“批评”和“创作”之间没有什么明确的区分：两种方式都照样被归纳为“写作”。结构主义开始出现时，语言成了一种知识分子摆脱不了的偏爱；反过来这种情况的出现，也是因为在十九世纪末和二十世纪，语言在西欧被认为处于深刻危机的痛苦当中。在一个工业社会里，语言已经沦为仅仅是科学、商业、广告和官僚的一种工具，人们还怎样写作呢？无论如何，如果读者大众中充斥着“大众的”、贪求利润的、起镇痛作用的文化，那么人们究竟为什么样的读者写作？文学作品是否既是一种艺术制品又是开放市场上的一种商品？我们是否可以继续分享十九世纪中期中产阶级那种满怀信心的理性主义或经验主义的信念，认为语言实际上真的使其本身依赖于世界？如果不存在一种与读者共有的关于集体信念的基本结构，写作怎么有可能呢？而且，在二十世纪思想意识的混乱中，这样一种共有的基本结构怎么能重新创造出来？

正是这样一些植根于现代写作的真正历史条件的问题，非常引人注目地把语言问题“突出”出来。形式主义、未来主义和结构主义执著于词的陌生化和更新，执著于对一种异化了的语言恢复其被剥夺的丰富性，这些偏见全都是它们以不同的方式对这同一种历史困境的反应。但是，使语言本身成为解决困扰你们的社会问题的一种选择还是有可能的——悲观地或者欣悦地抛弃一个人为某人写某事的传统观念，使语言本身成为人们珍惜的对象。巴尔特在他早期的优秀论文《写作的零度》（Writing Degree Zero，1953）中描绘了一些历史发展的状况，根据这些历史发展状况来看，写作在法国十九世纪象征主义诗人的心目中变成了一种“不及物的”行为：不是为某个特定目的写某个具体题目，象“古典主义”文学时期那样，而是写作本身就是一种目的和一种激情。如果现实世界里的对象和事件被体验为没有生气的和异化的，如果历史看来失去了方向并陷入混乱，那么把所有这些“置入括号”，“中断所谈的事物”，反过来把词语作为你们的对象，这始终是可能的事情。写作以一种意味深长的自恋行为转向了本身，但总是因它自己无用这样一种社会罪过而不安和黯然。虽然它不可避免地与那些将它归之为无用商品的人有些牵连，但它仍然极力使自己摆脱社会意思的影响，或者通过坚持沉默中的纯洁性，象象征主义者那样，或者通过寻求某种严格的中立，即一种“写作的零度”。这种“写作的零度”希望表现出天真无知的样子，但实际上却象海明威的例证所表明的那样，是一种与其他写作毫无二致的文学风格。

141

毫无疑问，巴尔特所说的“罪过”是文学规定本身的罪过——正如他评论的，这种规定证实了语言的分裂和阶级的分裂。在现代社会里，以“文学的”方式写作，不可避免地要暗中牵涉到这种分裂。

结构主义最好被看作既是我概述的社会和语言危机的表现，也是对那种危机的反应。它从历史逃到语言——这是一种讽刺性的行为，因为正如巴尔特所看到的，没有什么行动在历史上能更有意义。但在排斥历史和有关事物的同时，它也力图恢复一种男女赖以生存的符号中的“不自然”感，并因此显示出一种对它们的历史可变性的基本认识。按照这种方式，它可以重新回到它在开始时所放弃的真正历史。不过，它是否这样做取决于有关的事物是暂时中止还是永远中止。随着后结构主义的出现，那些看来说明结构主义是反动的东西并不是这种对历史的否认，而完全是关于结构本身的那种概念。巴尔特写《原文的乐趣》（The Pleasure of the Text，1973）时认为，一切理论、思想意识、确定的意思和社会责任，似乎都已经变成了天生可怕的东西，而“写作”则是对所有这些东西的解决办法。写作或者作为写作的阅读，是最后一块未被殖民化的飞地，知识分子可以在这块飞地上游乐，尽情欣赏表现符号中的富丽奢华，根本不考虑爱丽舍宫或者雷诺工厂里正在发生些什么。在写作里，结构意思的专制可以暂时被一种自由的语言运用破坏和打乱；而写作或阅读的主体也可以摆脱某种个人统一性的束缚，进入一种狂喜的分散的自我。巴尔特宣称，原文“是〔……〕那种放荡不羁的人，

他让政治老爹看他的屁股。”我们已经离开马修·阿诺德的观点相当远了。

那种关于政治老爹的提法并不是偶然的。《原文的乐趣》出版于一次社会运动爆发五年之后，那次运动从根本上动摇了法国的政治老爹。1968年，学生运动席卷了欧洲，冲击着教育制度中的独裁主义，而且在法国一时间还威胁到资本主义政权本身。在这个激动人心的时刻，那个政权摇摇欲坠，濒于毁灭：它的警察和军队在街头与学生搏斗，而学生们正努力和工人阶级联合起来。由于未能形成一个统一的政治领导，陷入了社会主义、无政府主义和幼稚的幕后活动等混乱的纷争状态，这次学生运动被击退并平息下去；工人阶级运动也因为苟安的斯大林主义领导人的背叛而未能取得政权。夏尔·戴高乐轻率出走后重返法国，法国政府以爱国主义、法律和秩序又重新组织了它的力量。

后结构主义是1968年那种欢欣和幻灭、解放和溃败、狂喜和灾难等混合的结果。由于无法打破政权结构，后结构主义发现有可能转而破坏语言的结构。至少，任何人都不会因此而敲你的脑袋。学生运动在街道上被冲垮了，被迫进入了反传统的叙述。正如后期的巴尔特所认为的，它的敌人成了任何一种完整统一的信念系统——尤其是各种形式的政治理论和组织，因为它们力图把社会结构作为一个整体来分析并作为行动的根据。显然，恰恰是这种政治看上去已经失败：那种系统证明对他们太有力量了，而且严重斯大林化了的马克思主义对它提出的“总体”批评也

暴露出是问题的组成部分而不是解决办法。所有这种总体系统的思想现在都被怀疑是恐怖主义的东西：概念的意思本身，因与本能的姿态和无政治主义的自发性相对，被担心是压抑性的。对后期的巴尔特来说，阅读不是认识而是性爱游戏。现在被认为可以接受的唯一政治活动形式是属于局部的、分散的、战略上的一种：例如对囚犯和其他边缘社会团体进行工作，特别是在文化和教育方面制定计划。对左翼组织的正统形式抱有敌意的妇女运动，发展了自由意志决定论的"无中心"的一些替代形式，并且在某些方面否定了男性化的系统的理论。许多后现代主义者认为，最严重的错误是相信这种局部的计划和特殊的参与行为应该一起纳入对垄断资本主义作用的全面认识，而这只能象它所反对的那个系统一样是压制性的"整体"。权力无处不在，它是一种流动的、易变的力量，渗透到社会的各个角落，但是它象文学原文一样不再有一个中心。"总体系统"不可能遭到反对，因为实际上不存在什么"总体系统"。因此你可以在你喜欢的任何一点上干预社会和政治生活，就象巴尔特可以把《S/Z》分割成一种任意性的规则运用一样。如果总的概念全是禁忌的东西，那么就不会完全清楚人们怎样知道不存在总体系统；也不会清楚是否这样一种观点在世界其他地方与在巴黎同样可行。在所谓的第三世界里，根据对帝国主义逻辑的某种总的理解，男男女女都力图从欧洲和美国的政治经济控制下把他们的国家解放出来。在欧洲爆发学生运动的时候，他们正试图在越南这样做，而且尽管有"总的理论"，他们仍然在几年后证明

了远比巴黎的学生成功。可是再回到欧洲，这样一些理论很快就变成了过时的东西。较早的“总体”政治形式曾经教条地认为，更多的局部考虑只有暂短的现实意义；同样，强调支离破碎的新的政治也倾向于教条地认为，任何更多的全球性的义务都是一种危险的幻想。

正如我所论证过的，这样一种观点产生于一种具体的政治失败和幻灭。它视为敌人的“总体结构”是历史上一种特定的结构：后期垄断资本主义拥有武装进行压制的政权，以及自称与之对立而实则与其统治有共谋关系的斯大林主义政治。远在后结构主义出现以前，好几代社会主义者一直都与这两种顽固力量进行斗争。但是他们忽视了在阅读当中甚或局限于那些称作罪恶疯狂的作品当中，本能的心理快感很可能是适当的解决办法；而且危地马拉的游击队战士同样也忽视了这点。

后结构主义的发展之一，是它变成了回避所有这种政治问题的一种便利的方式。德里达和其他一些人的作品严厉怀疑关于真理、现实、意思和知识的传统概念，认为所有这些都可以被揭示为依赖于一种天真的语言表现理论。如果被表现的意思是词或表现符号的一种暂时产物，总是变化不定，半隐半现，那么怎么可能有任何确定的真理或意思呢？如果现实由我们的叙述构成而不是由我们的叙述来反映，那么我们除了了解自己的叙述之外怎么还能了解现实本身？是否一切谈话都只是关于我们谈话的谈话？如果认为一种对现实、历史或文学原文的解释“高于”另一种解释，这有没有意思？阐释学曾经致力于以同情的方式

理解过去的意思；但过去除了作为现时叙述的一种功能之外，难道真的有什么可以了解的过去？

不论所有这些是不是后结构主义创始人的真实本意，这种怀疑主义都迅速变成了左派学术界的一种时髦的风格。使用“真理”、“肯定性”和“真正的”这类词，在某些地方会立即被指责是形而上学。如果你反对那种认为我们根本不可能了解任何事物的教条，那么这是因为你有些怀旧地坚持绝对真理的概念，坚持一种妄自尊大的信念：认为你与某些更精明的自然科学家一道能够认识现实的“本来面目”。今天人们极少遇到相信这种教条的人，在科学的哲学家中间一个没有，但这个事实看来并没有阻止怀疑论者。后结构主义常常嘲笑的科学模式通常是一种实证主义的模式——十九世纪理性主义者关于先验地、不作价值判断地认识“事实”的主张的某种变体。这种模式实际上是一个草靶。它没有彻底说明“科学”这个词，而且通过这种对科学自我反映的笨拙模仿也决不会得到什么。说使用诸如真理、肯定性、现实等等之类的词没有任何绝对的根据，并不等于说这些词缺乏意思或没有效用。究竟谁认为存在这种绝对的根据？如果存在它们又会是什么样子？

我们是自己叙述的囚徒，不可能理智地提出某种真知灼见，因为这样的见解仅仅与我们的语言相关——这种信条有一个优点，这就是它使你可以任意批评其他所有人的信念，但却不必有什么自己一定要采纳某种信念的不适宜的负担。实际上，这是一种无懈可击的见解，而它同时是

空洞无物的这个事实也完全是人们不得不对此付出的代价。那种认为一段语言中最重要的方面是它不知道它在谈些什么的看法，有点象无可奈何地承认不可能有什么真理似的，而这决不会与1968年以后的历史幻灭毫不相关。不过那种看法也使你一下子摆脱了必须对一些重要问题采取某种立场的责任，因为你对这种事情的谈论将仅仅是表现符号的某种暂时结果，因而决不会被认为是“真实的”或“严肃的”。这种态度的另一个好处是，它在对待所有别人的意见方面而激进得具有破坏性，能够揭露最严肃的声明只不过是散乱的符号游戏，而在其他各个方面却又十足地保守。因为它使你不必证实任何事物，所以它的伤害性就象空炮弹一样。

在英美世界里，分解主义总的来说也倾向于走这条路。在所谓的分解主义耶鲁学派里——保罗·德曼、J·希利斯·米勒、杰弗里·哈特曼以及哈罗尔德·布鲁姆的某些方面——德曼的批评特别致力于表现文学的语言不断破坏它自身的意思。实际上，德曼在这种活动中已经发现的完全是一种断的限定文学“实质”本身的方式。正如德曼所正确地看到的，一切语言都是根深蒂固的隐喻式的，靠转义和形象发生作用；相信任何语言确实表示字而的意思都是一种错误。哲学、法律、政治理论完全和诗一样靠隐喻发生作用，因此同样是虚构的。由于隐喻基本上是“无根据的”，只是一组符号代替另一组符号，所以语言在那些恰恰是它表现得最富于说服力的地方，倾向于暴露它自己不真实的和任意的性质。“文学”是这种模棱两可情况最

明显的那个领域——在文学里，读者发现她自己在“字面的”和比喻的意思之间悬疑不决，无法在两者之间选择，因此糊里糊涂地被变得“难读的”原文抛进了一个无底的语言深渊。不过，文学作品在某种意义上说比其他叙述形式的欺骗性要少些，因为它们无保留地承认它们自己的修辞状况——它们说的不同于它们做的，它们对知识的一切主张都通过使它们变得晦涩不明和不确定的比喻结构发生作用。人们可以说，它们本质上是讽刺性的。其他写作形式同样是比喻的和不明确的，但却把自己称作是不容置疑的真理。正如他的同事希利斯·米勒所认为的那样，德曼也认为，文学不需要被批评家来分解：它可以表理出自身的分解，而且实际上正是与这样的活动“有关”。

耶鲁批评家论原文的晦涩不同于新批评论诗的矛盾。阅读并不象新批评派认为的那样，它不是把两种不同但又确定的意思融合起来的问题：它是在既不能调合又不能隔绝的两种意思之间被出其不意地发现的问题。因此，文学批评变成了一种讽刺的、令人不安的事情，变成了一种进入原文内部空间的无把握的冒险，而原文则暴露出意思的迷惑性、真理的不可能性，以及一切叙述的欺骗花招。不过，在另一种意义上说，这种英美的分解主义只不过是昔日新批评形式主义的再现。实际上它是以一种强化的形式再现的，因为有鉴于新批评认为诗以一种间接的方式来实现对诗以外现实的叙述，分解主义者便认为文学证实了语言只能谈及它自身的失败，就象是酒吧间里那些惹人厌烦

的东西一样，除此之外便一无所能。文学是对一切所指对象的破坏，是思想交流的坟墓。[①]新批评认为，在一个意识形态日益加强的世界上，文学原文令人愉快地暂时中止了对教条的信仰；而分解主义认为，社会现实更多的不是令人压抑的确定性，而是更加闪烁不定的、由不确定性构成的无限伸延的蛛网。文学不象新批评认为的那样，满足于对物质历史提出一种与世隔绝的选择；它现在扩大了，渗透到那种历史当中，按照自己的想象将它重写，把饥饿、革命、足球比赛和雪利酒之类的东西都视作更不易确定的"原文"。由于谨慎的男男女女们不轻易在意义不十分明确的情况下采取行动，所以这种观点对于一个人的社会和政治生活方式并不是没有它的含意。然而，因为文学是所有这种不确定性的特殊范例，所以在批评对世界伸出报复之手并使它变得毫无意义的同时，新批评那种退却到文学原文之内的情况便可以再现出来。对较早的文学理论来说，恰恰是经验难以捉摸、瞬间即逝、充满了晦涩，而现在却是语言。术语已经改变；但许多世界观仍然明显地保持不变。

但这不是象巴赫金那样把语言作为"叙述"；雅克·德里达的著作明显地对这种考虑漠不关心。而且主要因为

---

① 这种对文学里同时存在的意思的紧迫性和"不可能性"的关注，有些东西标志着法国批评家莫里斯·布朗绍的作品的特征，虽然他不会被看作是后结构主义者。参见加布里尔·约西波维奇编的他的论文选《海妖的歌声》（布赖顿，1982）。

这点才出现了那种对“不确定性”的教条式的偏爱。如果我们仔细地观察语言，把它视作书页上的一连串表现符号，那么意思最终很可能是不确定的；但当我们认为语言是我们做的某种事情，与我们的实际生活方式不可分离地交织在一起时，意思就变成“可以确定的”，而且“真理”、“现实”、“知识”和“肯定性”这类词便恢复了自己原来的某些力量。当然这并不是说语言因此变成了固定的和明白易懂的；相反，它变得比彻底“分解了的”文学原文更加隐晦和矛盾。这完全是因为我们此时能够以一种实际的而非学院式的方式看到，什么东西可以算作决定的、确定的、有说服力的、必然的、忠实的、歪曲的，等等——而且还看到在语言本身之外有什么东西卷进了这种限定。英美分解主义主要忽视了这一真正的斗争领域，而且还继续写出它那种封闭的批评原文。这种原文之所以是封闭的，完全因为它们是空洞的：除了赞赏它们的严厉性之外，对它们做不了别的什么，而原文意思中所有确定的成分，却因那种严厉性被分散消解。这种消解在分解主义的学术游戏里是一种规则：因为你可以肯定，如果对某个别人关于原文的评论你自己所作的批评在其范围内留下了些微隐含的“确定的”意思，那么另外一个人就会出现并且转过来对你分解。这种分解是一种权力游戏，是正统学术竞争的反映。这就是说，现在在一种对旧的思想意识的宗教式的曲解当中，通过“放弃神性”（Kenosis）或者自我消失取得了胜利：胜者是已经设法把他的牌出尽而空手坐着的人。

如果说英美分解主义看上去标志着两国现代社会历史

所熟悉的自由主义怀疑论的最新阶段，那么欧洲的情况就多少更复杂一些。随着二十世纪六十年代转入七十年代，随着1968年狂欢节式的记忆逐渐消失和世界资本主义陷入经济危机，一些原来与先锋派文学杂志《坚持》（Tel Quel）有联系的法国后结构主义者，从富于战斗性的毛（泽东）主义转向了唧唧喳喳的反共产主义。在七十年代的法国，后结构主义能够大言不惭地赞扬伊朗的毛拉，歌颂美国在管制严密的世界上是唯一保持着自由和多元文化的乐土，并且还建议用各种各样奇特的神秘主义来作为解决人类不幸的办法。如果索绪尔能够预见到他所发起的事业的后果，他很可能会紧紧扣住梵文的生格。

148 但是，象所有的故事一样，后结构主义的叙述也有另一个方面。虽然美国的分解主义者认为他们对原文的做法是忠于雅克·德里达的精神的，但不同意这种看法的那些人之一却是雅克·德里达本人。德里达注意到，美国对分解主义的某些用法是力图保证"一种制度上的封闭"，为美国社会主要的政治经济利益服务。[①]德里达的目的显然不只是发展一些新的阅读技巧：对他来说，分解主义是一种基本的政治实践，它企图破坏一种特定的思想体系以及它背后一整套政治结构和社会制度所赖以保持自己力量的逻辑。奇怪的是，他并不寻求否定相对确定的真理、意思、特征、意图，以及历史连续性这些东西的存在；相反，他

① 菲立普·拉古-拉巴尔特和让-吕克·南希（编者），《人类的目的》（巴黎，1981），第526—529页。

寻求把这些东西看作是一个更广泛、更深刻的历史的结果——语言、无意识、社会制度和实践的结果。他自己的著作显然是非历史性的，在政治上躲躲闪闪，而且在实践中忘却了作为"叙述"的语言，这些事实都是不可否认的：在"真正的"德里达和歪曲他的那些追随者之间不可能定出任何清楚的二元对立关系。但是那些广泛流行的看法，即认为分解主义否定叙述以外有任何事物存在，或者证实存在一个所有意思和特性都在其中消解的纯粹的差异领域，却是对德里达本人的著作以及由他的著作衍生出来的最有生气的著作的歪曲。

把后结构主义作为一种简单的无政府主义或享乐主义而一笔勾消同样是行不通的，尽管这样的基调曾非常明显。后结构主义对它那个时代正统左派政治的失败的谴责是正确的：六十年代末和七十年代初，新的政治形式开始出现，而传统的左派在它面前却处于迷惑和犹豫不定的状态。它对这些新形式的直接反应是既贬低它们，同时又试图吸收它们，使它们成为自己纲领的附属部分。但是，对这两种做法都不予响应的新出现的政治则是欧洲和美国复兴的妇女运动。妇女运动否认许多经典马克思主义思想中的狭隘的经济中心论，因为这样一种中心论显然无法解释妇女作为被压迫社会群众的特殊条件，也无法对这些条件的改变做出重大的贡献。因为，虽然对妇女的压迫确实是一个物质的现实问题，是一个生儿育女、家务劳动、职业歧视和不平等工资的问题，但它并不能仅仅归纳为这些因素：它还是一个性思想意识的问题，是男性统治社会里男女如何

119 考虑他们自己和对方的方式的问题，是从极其明显可见的外表到深层无意识的观念和行为的问题。任何政治如果不能把这样一些问题置于它的理论和实践的中心，它就很可能发现自己被抛进历史的垃圾堆里。因为性别歧视和性的作用是涉及人类生活最深刻的个人方面的问题，所以并种无视人类主体经验的政治从一开始就是不健全的。从结构主义到后结构主义的转变，是在某种程度上对这些政治要求的一种反应。当然，妇女运动对"经验"有一种专利权之说并不真实，尽管有时有这样的意思：几代以来，千百万男男女女凭着一种并非是"总体学说"或经济决定论的某种东西而生活，有时还死去，因此除了这些人的强烈希望和欲望，社会主义还能是什么呢？妇女运动也不是以证实个人的经验和政治的经验：个人的就是政治的，这是非常真实的，但这里也有另一个重要的看法，这就是个人的也是个人的，政治的也是政治的。政治斗争不能归纳为个人的斗争，反过来也同样如此。妇女运动正确地否定了某些僵化的组织形式和某些"过于总体化"的政治理论；但在这样做的时候，它常常发展那种个人的、自发的和从经验出发的形式和理论，仿佛它们会提供一种适当的政治战略似的，它还常常以某些几乎无法与平庸的反唯理智论相区分的方式否定"理论"，而且它在某些方面好象对妇女之外任何人的痛苦都毫不在乎，对这些痛苦如何从政治上进行解决也漠不关心，就象某些马克思主义者不关心工人阶级之外任何人所受的压迫一样。

在女权运动和后结构主义之间还有另外一些关系。因

为在后结构主义企图消除的所有二元对立当中，男女之间的等级对立也许最为严重。当然，这种对立看来是最持久的：在历史上，没有任何一个时期不是人类的整整一半被作为有缺陷的人和异己的下等人而遭到排斥和压制。这一令人惊愕的事实当然不可能被一种新的理论技巧纠正过来；但是，尽管从历史上说男女之间的冲突再真实不过，但现在却有可能看到这种对立的思想意识为什么包含着一种先验的错觉。如果这种错觉因男人从中得到物质和肉体上的利益而保持固定的地位，那么它也因一个由恐惧、欲望、侵占、自我虐待和忧虑所合成的、急待研究的复杂结构而继续下去。女权运动不是一个孤立的问题，不是一个与其他政治计划并行的特殊“运动”，而是揭示和探究个人、社会和政治生活各个方面的一个范畴。正如某些局外人所解释的那样，妇女运动的要旨不仅仅是妇女应该得到男人平等的权力和地位；它是对所有这种权力和地位的怀疑。这并不是说，如果有更多的女性参与世界上的事件，世界会变得更好；而是说如果人类的历史“女性化”，世界就不可能存在下去。

通过后结构主义，我们已经把现代文学理论的沿革叙述到现在。在“整个”后结构主义里，存在着真正的矛盾和差异，它们未来的历史无法预言。有些后结构主义的形式代表一种退出历史的享乐主义，一种对晦涩或不负责任的无政府主义的狂热崇拜；另外有些形式，例如法国历史学家米歇尔·富考的极其丰富的研究成果，虽然不是没有它们自己的严重问题，但却指出了一个更明确的方向。有

些“激进的”女权主义方式，强调多元性、差异和性分离主义；也有些社会主义的女权主义方式，一方面拒绝把妇女斗争看作仅仅是某个可能支配并吞没它的大运动的一个因素或一个附属部分，同时又认为解放社会里其他被压迫的群众和阶级不仅是一种道德和政治上的义务，而且也是妇女解放的一个必要条件（虽然决不是足够的条件）。

不论怎样，我们已经从索绪尔的符号间的差异讲到了世界上最古老的差异；而这正是我们现在可以进一步探讨的一点。

精神分析

在前面几章里，我已经提到现代文学理论的发展和二十世纪政治与思想意识的动乱之间的某种关系。不过，这种动乱决不仅仅是战争、经济萧条和革命的问题：它还是卷入其中的那些人内心深处的个人体会。它既是一种社会的动荡，也是一种人类关系的危机，而且还是人的个性的危机。当然这不是要论证忧虑、对迫害的恐惧以及自我分裂是从马修·阿诺德到保罗·德曼这个时期特有的经验：它们在整个历史记录里都可以被发现。也许值得注意的是，在这个时期，这种经验以某种新的方式构成了一个系统的知识领域。这个知识领域被称作精神分析，由十九世纪末期维也纳的西格蒙德·弗洛伊德发展起来；而我现在要简单地加以概括的就是弗洛伊德的学说。

“人类社会的动力归根到底是一种经济的动力。”这话不是卡尔·马克思说的，而是弗洛伊德在他的《精神分析入门讲演集》（Introductory Lectures on Psychoanalysis）里说的。迄今为止，主宰人类历史的一直是劳动的需要；

而对弗洛伊德来说，那种苛刻的需要意味着我们必须压制自己追求享乐和满足的倾向。如果我们不是被要求为生存而工作，我们完全可以整天躺着不做任何事情。每一个人都必须经历“现实原则”对弗洛伊德所说的“享乐原则”的压抑，但是对我们某些人来说，而且还可能对整个社会来说，这种压抑可以变得过分并使我们得病。有时我们愿意以一种英雄气概放弃享乐，但一般都坚定地相信，通过延缓某种直接的享乐，最后我们会重新得到这种享乐，而且还可能以更丰富的形式得到它。只要我们看出这种压抑对我们有实际意义，我们就准备忍受它；不过，如果对我们要求太多，我们就很可能患病。这种病的形式就是所谓的精神神经病；而且正如我已经谈过的，因为人类所有的人都必须受到某种程度的压抑，所以有可能用一个弗洛伊德评论家的话把人类说成是：“患精神神经病的动物”。重要的是要看到这种精神病既与我们不幸的原因纠缠在一起，又与我们作为一个种族的创造性纠缠在一起。我们用以对待我们不能实现的愿望的一种方式是把它“理想化”，而弗洛伊德认为这种理想化是把它们引向一个更有社会价值的目的。我们可能在建造桥梁或教堂时发现一种对性防碍的无意识的发泄方式。在弗洛伊德看来，正是由于这种升华，文明本身才得以产生：通过按这些更高的目的调整和管制我们的本能，文化历史本身便被创造了出来。

如果说马克思根据劳动所必须的社会关系、社会阶级和政治形式来观察我们对劳动需要的意义，那么弗洛伊德则观察它对精神生活的含义。他的作品所依赖的反论或矛

盾是，只有对已经进入我们构成过程的那些因素给以巨大的压抑，我们才能最终保持我们的本来面目。正如马克思认为男人和女人一般都意识不到决定他们生活的社会进程一样，我们肯定也意识不到这点。确实，我们不可能通过解释意识到这个事实，因为我们把我们无法实现的愿望所驱逐到的那个地方被认为是无意识的。不过紧接着出现了一个问题，这就是为什么恰恰是人而不是蛇或龟应该是神经病的动物。这可能仅仅是对那类动物的一种浪漫主义的理想化，也可能它们暗中患有远比我们想象的更严重的神经病；但它们在局外者看来似乎很善于自我调整，即使它们可能有过一两次歇斯底里瘫痪症的记录。

人区别于其他动物的一个特征是，由于进化上的原因，我们生下来几乎一点不能自助，完全依靠同类中更成熟的成员而生存，通常是依靠我们的父母。我们生下来全都是“不成熟的”。如果没有那种直接的、不停的照顾，我们就会很快地死去。这种对父母普遍长期的依赖，首先是一个纯物质的问题，是一个喂养和不受伤害的问题：这是一个对可以称之为我们的“本能”的满足的问题，也就是从生物学上讲人类对营养、温暖等等的固定的需要。（我们将会看到，这种自我保护的本能是不可改变的，远远不象常常改变其性质的“冲动”。）但是我们对父母帮助的依赖并不止于生物方面。婴儿吃奶会吸吮它母亲的乳房，但这样做时它会发现这种生物方面的基本活动还使人觉得愉快；弗洛伊德认为，这是性行为的萌动。婴儿的嘴不仅成为它肉体生存的一个器官，而且还成为一个“性感区”，

几年后孩子可以通过吸吮手指恢复它的活动，那以后再过些年可以通过接吻恢复它的活动。于是同母亲的关系有了一个新的、性欲的方面：性活动生来就有，最初是一种与生物本能不可分开的冲动，但现在它已经从生物本能分开，并且取得了一定的自主性。对弗洛伊德来说，性行为本身是一种“反常行为”——“背离了”自然的、自我保护的本能而转向了另一个目的。

随着幼儿的生长，其他性感区也开始发生作用。正如弗洛伊德所说，嘴的阶段是性生活的最初阶段，它和与其他物体结合的冲动相联系。在肛门阶段，肛门变成了一个性感区，而且由于小孩通便时的快感，出现了一种在嘴的阶段所不了解的新的主动和被动间的对照。肛门阶段是性虐待狂式的，因为孩子从逐出和驱除中得到性的愉快；但它也与保留和控制占有的欲望相联系，因为通过对大便的“允许”和抑制，孩子学会了一种掌握和操纵他人愿望的新的方式。随后而来的“阴茎”阶段开始把孩子的性欲（或性冲动）集中到生殖器上，但称作“阴茎的”阶段而不称作“生殖器的”阶段，因为按照弗洛伊德的理论，在这个阶段只能看出男性的器官。弗洛伊德认为，小女孩只能以阴蒂——阴茎的“等同物”——而不是以阴道来得到满足。

在这个过程中发生的事情——虽然这些阶段有一部分交迭，不应该看作有一个严格的顺序——是逐渐把性欲冲动组织起来，但这种组织仍然集中在孩子本人的肉体上面。冲动本身是极其灵活的，决不象生物本能那样固定：它们

的对象可以随时变动并且可以替换，一种性的冲动力可以代替另一种性的冲动。在儿童生活的早期，我们可以想象的不是一个统一的主体面对着一个稳定的客体或期求一个稳定的客体，而是一个复杂的、不断转变的力量领域，在这个领域里，主体（儿童本身）被卷进去又被逐出，它还没有任何统一的中心，而且它本身和外部世界之间的界线也不可确定。在这个性欲力量的领域之内，客体和部分客体出现而又消失，万花筒似地转换它们的地位，而且在这种客体中间突出的是儿童的躯体，因为冲动的作用在它身上部分地交迭重合。人们也可以把这说成是"自动的性欲"，而且弗洛伊德有时把整个幼儿的性行为都包括在这个概念之内：幼儿在它自己身体上得到性的兴奋，但还不能够把它的身体视作一个完整的对象。因此自动的性欲必须区别于弗洛伊德所说的"自恋"，在后一种情况里，一个人的身体或自我是精神专注的整体，或者被认为是一个欲望的对象。

显然，在这种情况下，幼儿甚至还不是一个将来的公民，还不能指望他做一整天的工作。它是无拘无束的，性虐待狂式的，进取型的，自我专注的，而且是尽情地追求享乐的，它受弗洛伊德所说的享乐原则的支配；但它对性别的差异毫不考虑。它还不是我们所说的"有性别的主体"：它因性欲冲动而起伏，但这种性欲的活力不承认任何男性和女性的区别。如果幼儿要继续生活下去，显然它一定要得到照料；而这种情况所依赖的机能，便是弗洛伊德的名言俄狄浦斯情结所含的内容。从我们一直注重的俄狄浦斯

情结阶段之前生长起来的孩子，不仅是无拘无束和性虐待狂式的，而且是乱伦的：男孩紧贴母亲的肉体使他产生一种与她进行性结合的无意识的欲望，而女孩——她曾与母亲有过类似的密切关系，因此她最初的欲望总是同性恋式的——则把她的性欲转向父亲。也就是说，孩子与母亲之间早期"二分体"（dyadic）的或二项的关系，现在开始成了一种由孩子和父母组成的三角关系：对孩子来说，父母中同性的一方，在它对异性一方的感情里开始变成了竞争的对手。

男孩放弃他对母亲的乱伦欲望，是因为父亲阉割他的威胁。这种威胁没有必要说出来；但是男孩在看到女孩自身被"阉割"以后，便开始想象这是一种可能落到他身上的惩罚。因此他不安地、无可奈何地抑制他的乱伦的欲望，使自己适应"现实原则"，服从于父亲，脱离母亲，并且用无意识的安慰缓和自己的不快，认为他虽然现在不能希望取代他的父亲，占有他的母亲，但他父亲象征着一种地位、一种可能，将来他能够占据这种地位并实现这种可能。如果他现在不是一个家长，他以后会是。男孩与他父亲讲和，与他一致起来，于是被带进了那种象征男子汉的角色。他已经变成了一个有性别的主体，克服了他的恋母情结；但是可以这么说，他在这样做时，已经把他被禁的欲望驱入地下，压进我们称之为无意识的地方。这并不是一个准备好等着接收这样一种欲望的地方：它是由这种最初的压制行为产生、开辟的地方。作为一个正在形成的男人，男孩现在会在那些他的社会正好确定为"男性"的形象和作

风中成长起来。总有一天他自己也会变成一个父亲，由此通过对生儿育女那种事的贡献来维持这个社会。他早期分散的性欲，通过俄狄浦斯情结，以一种集中于生殖器性行为的方式，已经变成了有组织的性欲。如果男孩不能够成功地克服俄狄浦斯情结，那么他就可能在性的方面失去作为这样一个角色的能力：他可能使他母亲的形象具有高于其他一切女人的特殊地位，弗洛伊德认为这可能导致同性恋；或者他对女人被"阉割"了的认识使他受到严重的精神创伤，结果使他不能享受满意的与女人的性交关系。

小女孩经过俄狄浦斯情结过程的情况远不是那么直截了当。应该毫不迟疑地说，最能代表弗洛伊德自己的男性支配社会的地方，莫过于他对女性性行为感到迷惑不解——他曾把女性性行为称作"黑暗的大陆"。后面我们将有机会评论这种对女人轻视的、有偏见的态度，这种态度损害了他的作品，而且他对女孩经过恋母情结过程的描述也决不可能与这种性别歧视分开。小女孩发觉自己因"被阉割"而不如别人时，便在幻灭中从她受过类似"阉割"的母亲那里转向希望吸引她的父亲；但因这个计划注定要失败，所以她最后一定会不情愿地又回到母亲，实现某种与母亲的统一，采取母亲的女性角色，并且无意识地用一个婴儿代替她所羡慕而不可能有的阴茎，期望从父亲得到这个婴儿。没有什么明显的理由说明为什么女孩应该放弃这种欲望，因为既然已被"阉割"，她不可能受到阉割的威胁；因此很难看出通过什么样的作用过程她的俄狄浦斯情结得到了消解。"阉割"远不是象对男孩那样禁止

156

她的乱伦欲望，它是首先使她的欲望成为可能的东西。另外，女孩要进入俄狄浦斯情结，她必须把她的"爱的对象"从母亲变为父亲，而男孩则只需继续爱他的母亲；而且，由于爱对象的转变是一件更复杂、更困难的事情，所以这也提出了一个关于女性俄狄浦斯情结过程的问题。

在离开俄狄浦斯情结问题之前，应该强调说明它在弗洛伊德著作中的绝对的中心地位。它并不是另一种情结；它是我们成为现在这样的男人和女人所依赖的关系结构。正是在这一点上我们产生出来并构成主体；而且对于我们来说有一个问题，这就是它在某种意义上总是一种不全而的、有缺陷的机能结构。它标志着从享乐原则到现实原则的转化；从家庭的封闭转向整个社会，因为我们从乱伦转向家庭之外的关系；而且从自然转向文化，因为我们可以把孩子与母亲的关系看作在某种形式上是"自然的"，把俄狄浦斯情结之后的孩子看作在整个文化秩序中正取得某种地位的人。（但是，要把母亲—孩子的关系看作是"自然的"却非常令人怀疑：对孩子来说谁是实际上的抚养者毫无关系。）另外，弗洛伊德认为，俄狄浦斯情结是道德、良心、法律和社会与宗教的一切权力形式的开始。父亲对乱伦的真正的禁止或想象中的禁止，象征着后来遇到的一切更高的权威；而且在"吸收"（变成自己的）这种特殊的法则时，孩子开始形成弗洛伊德所说的它的"超我"（superego），也就是它自身内部那种威严的、惩罚性的良心的呼声。

因此，现在看来一切都会处于适当的位置来加强性别

的作用，延缓满足，接受权威，并重新产生家庭和社会。但我们忘了不受约束的、不屈从的无意识。孩子现在已经发展了一种自我或个性的统一，一种在性、家庭和社会关系网中的特殊地位；然而可以说，它能够这么做必须靠割舍罪恶的欲望，把它们压入无意识。由俄狄浦斯情结过程中成长起来的人的主体是一个分裂的主体，在不确定的意识和无意识之间分裂开来；而且无意识总能够回过来干扰主体。在流行英语里，更常用的是"潜意识"(subconscious)这个词而不是"无意识"（unconscious）；但这必然会低估无意识在本质上的"其他性"（otherness），认为它是在表面之下的某个完全可触及的地方。这就看轻了无意识的极端奇异性，因为无意识既是一个地方又不是一个地方，它完全漠视现实，不讲任何逻辑或否定，也不讲任何因果关系或矛盾，实际上它完全听命于冲动的本能作用和对欢乐的追求。

通向无意识的"皇家大道"是梦。梦使我们可以得到少有的特权来瞥见无意识发生作用的情况。弗洛伊德认为，梦实质上是无意识的愿望的象征性实现；它们之所以被纳入象征的形式，是因为如果这种实在的东西直接表现出来，它就会令人震惊不安，足以使我们醒来。为了使我们得到某些睡眠，无意识仁慈地隐蔽、软化并折曲它的意思，从而使我们的梦变成了需要译解的象征性原文。甚至在梦里警觉的自我也在工作，在这里审查某个形象，或者在那里收集某个信息；而无意识本身则通过它特殊的作用方式增加这种朦胧。由于懒惰的机体，它会把一整套形象凝聚在

一起变成某种单一的“陈述”；或者它会把一个对象的意思“移置”到另一个与之相关的对象上面，因而在梦里我会对一只螃蟹发出攻击而觉得是对有那种绰号的某个人的攻击。这种意思的不断凝聚和移置相当于罗曼·雅各布逊所确定的人类语言的两种基本作用：隐喻（把意思凝聚在一起）和转喻（把一个意思移置到另一个上面）。正是这一点促使法国心理分析家雅克·拉冈评论说，“无意识的构成象一种语言一样。”梦的原文还是隐晦不明的，因为无意识十分缺乏表现它要说的东西的技巧，它主要局限于视觉的形象，因此必须经常把词语的意义巧妙地转变成视觉的意义：它也许利用一个网球球拍的形象来说明某种不正当的交易。不论怎样，梦足以表明无意识有着一种令人赞赏的机智，象是个懒惰的、原材料不足的厨师，把最不同的配料搅在一起，用一种作料代替另一种他已经用完的作料，用那天早上市场卖的随便什么东西对付一番，弄出一锅大杂烩；同样梦也会随机应变地利用“白天的残余”，把白发生的事件或睡眠时的感觉，与从童年汲取的形象混合起来。

梦为我们提供了了解无意识的主要途径，但不是唯一的途径。另外还有弗洛伊德所说的“动作倒错”(parapraxes)，莫名其妙地失言、失去记忆、做错事情、错读和把东西错放等，这些都可以追溯到无意识的愿望和意图。无意识的存在还在笑话里显露出来，弗洛伊德认为笑话含有大量性欲的、渴望的或进取性的内容。但是，无意识最有破坏作用的地方是这种或那种形式的心理骚乱。

我们可能有某些不会遭到否认的无意识的欲望，但它们同样不敢进行实际的发泄；在这种情况下，欲望强迫它离开无意识，自我则保护性地将它截断，而这种内在矛盾的结果便成了我们所说的神经病。病人开始出现一些症状，这些症状以妥协的方式，既反对无意识的欲望，同时又偷偷在表现它。这种精神神经病可以是迷念式的（如必须摸街上的每一根灯柱），癔病式的（如没有任何器官上的原因而瘫痪了一条胳膊），或者病态恐惧式的（如毫无道理地害怕开阔的空间或某些动物）。在这些精神神经病背后，精神分析学家分辨出没有解决的矛盾，这些矛盾的根源上溯到个人的早期发展，而且很可能集中在俄狄浦斯情结阶段；实际上，弗洛伊德把俄狄浦斯情结称作“精神神经病的核心”。病人所表现的精神病的类型，一般都与俄狄浦斯情结之前那个阶段他或她的心理发展变得过于执着或“固定”有关。精神分析学家的目的就是要找出暗藏的精神神经病的原因，以便使病人解脱他或她的矛盾，从而消除令人痛苦的症状。 159

但是，更难对付的却是精神错乱的情况，其中自我不象在精神神经病中那样，能够部分地压抑无意识的欲望，而是实际上受着它的支配。如果这种情况发生，自我与外部世界之间的联系便被割断，而无意识则开始构成一种可变的、妄想的现实。换言之，精神病患者已经在关键的地方失去与现实的联系，就象在偏执狂和精神分裂症中那样：如果神经病患者可以出现一条瘫痪的胳膊，那么精神病患者便会相信他的胳膊变成了一只象的长鼻。“偏执狂”指

的是多少有些系统的幻想状态，弗洛伊德不仅把关于迫害的幻想列入这种状态，而且把幻想的嫉妒和关于崇高的幻想也列入这种状态。他指出这种偏执狂的根源在于一种对同性恋的无意识的防卫：精神否定这样的欲望，它把爱的对象转变成一个对手或迫害者，系统地重新组织和重新解释现实，从而确认这样的怀疑。精神分裂包括某种从现实的脱离和转向自己，产生一种松散地系统化了的过分的幻想：这仿佛是“本能冲动”（id）或无意识的欲望已经高涨，以它不合逻辑的矛盾、莫名其妙的联想和思想观念之间感情上而不是概念上的联系，洪水般冲进了有意识的精神。在这个意义上说，精神分裂症的语言与诗有某种有意思的相似之处。

精神分析不仅是关于人类精神的一种理论，而且是治愈那些被认为精神上有病或受到扰乱的人的一种实践。弗洛伊德认为，取得这种治愈效果的方式并不是只靠向病人解释他错在何处，向他揭示他的无意识的动机。这是精神分析实践的一部分，但它本身并不能治愈任何病人。在这个意义上说，弗洛伊德并不是一个理性主义者，相信只要我们了解自己或世界，我们就可以采取适当的行为。对弗洛伊德的理论来说，治疗的核心问题是通称的“移情作用”（transference），这是一个有时常常与弗洛伊德所称的“想象”（projection）相混淆的概念，或者归结为那些实际上是我们自己的感情和愿望的另外方面。在治疗过程中，精神分析的对象（或病人）会开始无意识地把引起他或她痛苦的心理矛盾“转移”到分析者的形象上面。例如，如

果他与他的父亲不和，他可能会无意识地把分析者看成那个角色。这就为分析者提出了一个问题，因为原始矛盾的这种"重复"或仪式般的重复表演，是病人避免被迫与之妥协的无意识的方式之一。我们有时不由自主地重复我们记不清的东西，而我们记不住它是因为它令人感到不愉快。但是，在一个被控制的、他或她可以干预的情况下，移情作用也为分析者提供了一种对病人精神生活的罕见的、特有的洞察。（为什么精神分析学家在训练中一定要亲自经受分析的多种原因之一，是因为这样做他们可以比较了解自己的无意识过程，从而最大限度地防止把他们自己的问题"反向转移"到他们病人身上。）由于移情作用的这种戏剧效果，以及它默许给分析者的洞察和干预，病人的问题依照分析的情况逐步地得到新的解释。在这个意义上自相矛盾的是，在诊室里处理的问题决不会与病人实际生活的问题完全一致；也许它们与那些实际生活的问题有某些"虚构的"关系，犹如一部文学原文与它所改变的实际生活素材间的关系一样。任何人在离开诊室时都不会完全治好他进来时所带的问题。病人很可能用许多熟悉的技巧阻止分析者接近他的无意识，但如果一切顺利的话，移情过程便会使她的问题"逐步转入"意识，然后通过在适当时刻消除移情关系，分析者就有希望解除她的问题。另一种描述这个过程的方式，是说病人变得能够回想她已经压制下去的那部分生活；她能够详谈一个新的、更完整的关于她的叙述，一个会解释和说明使她遭受痛苦闷乱的叙述。所谓的"谈话治疗"就会产生出效果。

也许精神分析的作用可以在弗洛伊德自己的一个口号里得到最好的概括："凡有本能冲动的地方必有自我。"凡是男人和女人无力把握他们不能理解的力量的地方，理性和自我约束便会进行统治。这样一个口号使弗洛伊德显得比他实际上更象一个理性主义者。虽然他曾评论说任何事物最终都无法低抗理性和经验，但他还远没有低估精神的多变性和顽固性，而实际可能存在的情况也是这样。总的来说，他对人类能力的估计是保守的和悲观的：支配我们的是追求满足的欲望以及对可能防碍这种欲望的一切事物的厌恶。在他后期的作品里，他开始认为，在可怕的死亡动力的支配下，在一种由自我施加给本身的原始受虐狂的支配下，人类在衰弱下去。生活的最终目标是死亡，是向那个极乐的、自我不可能受到伤害的无生命状态的复归。性爱，或性的活力，是构成历史的力量，但是它卡在与死的本能（Thanatos）或死亡冲动的悲剧的矛盾之中。我们努力前进只不过是为了不断地后退，奋力回归到一种甚至在我们有意识之前的状态。"自我"（ego）是一个可怜的、不安定的存在，它受到外部世界的打击，受到超我（superego）无情谴责的折磨，受到本能冲动（id）贪得无厌的要求的困扰。弗洛伊德对自我的同情是一种对人类的同情，因为在压制欲望和推迟满足的基础上而建立起来的文明，对人类所提的要求几乎是不可忍受的，使它痛苦地进行挣扎。他藐视关于改变这种状态的一切乌托邦的建议；但是，虽然他的许多社会看法是传统的和权力主义的，他仍然带着某种偏爱去看待取消或至少改革个人财产制度

和国家政权的努力。他这样做是因为他深信现代社会已经以其压制性变成了专制型的。正如他在《一种幻想的未来》（The Future of an Illusion）里所论证的，如果一个社会仍然停留在它的一部分成员的满足要靠压制另一部分成员的阶段，那么很可以理解那些被压制的人为什么会发展一种强烈的敌对态度，反对一种靠他们劳动才可能存在而他们却很少有份的文化。“不言而喻”，弗洛伊德断言，“一个留下如此大量不满意的参加者并驱使他们反抗的文明，既没有也不应该有一个持久存在的前景。”

任何一种象弗洛伊德那样复杂新奇的理论都必然会引起激烈的争论。弗洛伊德主义已经在许多论据方面受到攻击，因此决不应该把它看作毫无问题。例如，有它怎样检验它的原则的问题，也有什么可以算作证据来支持或反对它的主张的问题；正如一位美国行为主义心理学家在谈话中所说：“弗洛伊德著作的麻烦是它恰恰是不可验证的。”162 当然，这一切都取决于你用“可验证的”这个词所指的意思；但似乎可信的是，弗洛伊德有时援引十九世纪的某些科学概念，而这些概念实际上不再被人们接受。尽管他的作品力求公正客观，但其中仍然充满了可以称作“反移情”的东西，这是由他自己的无意识欲望形成的，而且有时还受到他的有意识的思想信念的歪曲。我们已经谈到的性别歧视的意义就是一个恰当的例子。弗洛伊德很可能和其他大部分十九世纪维也纳的男人一样，都没有家长式的态度，但他认为妇女是被动的，自我陶醉的，自我虐待和羡慕阴

苯的，在道德上不如男人真诚，这些看法却受到了女权主义者的严厉批评。[1]人们只要把弗洛伊德研究一个年轻女人（朵拉）实例的情况与他分析一个小男孩（小汉斯）的情况加以比较，就可以抓住他的性别态度中的差异：在朵拉的实例里，态度尖刻、多疑，而且有时奇怪地漫无目的；而对那个最初的弗洛伊德式的哲学家小汉斯，则采取亲切的、叔伯式的和赞美的态度。

对精神分析作为一种医疗实践的抱怨同样十分严厉，认为它是一种压迫性的社会控制形式，它标示出具体的个人，强使他们顺从对"正常性"所作的任意解释。实际上，这种指责更多的是针对整个精神病医疗而言的；就弗洛伊德自己关于"正常性"的看法来说，这种谴责在很大程度上是不适当的。弗洛伊德的作品虽然会使人产生反感，但却表明了性的本能在选择对象时实际上是多么"具有可塑性"和变化无常，表明了所谓的性反常行为怎样形成那种被视作正常性行为的一个部分，也表明了异性性爱为什么不可能是一个自然的或无需证明的事实。确实，弗洛伊德的精神分析一般都运用某种性"规范"的概念；但这决不是天生的看法。

另外还有一些常见的关于弗洛伊德的批评，但这些都不易具体证实。其中有一种批评只不过是合乎情里的急躁：

---

① 作为例子，参见凯特·米莱特，《性的政治》（伦敦，1971）；但作为对弗洛伊德某种女权主义的辩护，还要参看朱丽叶·米歇尔，《精神分析和女权主义》（哈蒙兹华斯，1975）。

一个小女孩怎么可能对她父亲的身体产生欲望？不论这是不是真实的，它也不是我们做出决定的“常情”。人们应该记得无意识在梦里表现自己时的极端奇特的情况，记得它与自我的白日世界相去甚远，而不应该在这种直觉的基础上匆匆否定弗洛伊德。另一种常见的批评是说弗洛伊德“把一切事情都归结于性”——用专门术语来说，他是一个“泛性主义者”（pan-sexualist）。这种批评肯定是站不住脚的：弗洛伊德是个激进的二元论的思想家——无疑是过分地如此——而且他总是提出与性的冲动相对的非性的力量，例如自卫的“自我本能”（ego-instincts）。在泛性主义的指责里，真实可信的原因是弗洛伊德把性行为看作人类生活中最重要的东西，可以成为我们一切活动的组成部分；但那并不是一种性的简单归纳。

从政治左派方面有时也传来一种对弗洛伊德的批评，说他的思想是个人主义的——他用“个人的”心理原因和解释代替了社会和历史的原因和解释。这种谴责反映了一种从本质上对弗洛伊德理论的误解。确实存在着一个关于社会和历史因素怎样与无意识相联系的实际问题；但弗洛伊德作品中的一个论点是，它使我们能够根据社会和历史条件来考虑人类个人的发展。实际上，弗洛伊德所表现的完全是一种关于人类主体形成的唯物主义理论。我们成为我们现在的样子靠的是人体之间的相互关系——靠的是幼年时期我们自己的身体和我们周围的身体之间所发生的复杂的交往关系。这不是一种生物学的简化论：弗洛伊德当然不相信我们只是我们的肉体，或者我们的精神只是肉体

的反映。它也不是一种非社会的生活模式，因为我们周围的身体以及我们与它们的关系总是社会化的具体的东西。父母的作用，抚育孩子的实践，以及与这一切相联系的形象和信念，都是文化的问题，它们从一个社会或历史上的一个阶段到另一个社会或另一个阶段可以发生很大变化。“幼年”是一种新的历史性的创造，而“家庭”这个词所包含的那种不同历史体制的范畴则限定了这个词本身的价值。在这些体制里有一个显然还没有改变的信念，它认为女孩和女人不如男孩和男人；这个偏见似乎会把一切已知的社会连结起来。因为这是一个深深扎根于我们早期的性和家庭发展中的偏见，所以精神分析对某些女权主义者变得非常重要。

这样一些女权主义者为了这个目的而依赖的弗洛伊德理论家是法国的精神分析学家雅克·拉冈。这并不是因为[161]拉冈是个赞成女权主义的思想家；相反，他对妇女运动主要采取傲慢和藐视的态度。但是，拉冈的著作是一种令人吃惊的“重写”弗洛伊德主义的原始性努力，它在许多方面涉及到所有那些与人类主体相关的问题，包括人类主体在社会中的地位，尤其是人类主体和语言的关系。这最后一个关于人类主体与语言关系的考虑也是为什么文学理论家对拉冈感兴趣的原因。拉冈在他的《论文集》(Ecrits)里试图要做的是根据结构主义和后结构主义的叙述理论重新解释弗洛伊德；虽然这会使作品本体有时变得莫名其妙地隐晦费解，但如果我们要了解后结构主义和精神分析怎样互相联系，它仍然是我们现在必须简要地加以考虑的作品。

我已经叙述过弗洛伊德为什么认为在幼儿发展的早期阶段，主体与客体、它本身与外部世界之间还不可能有任何明确的区分。正是这种存在的状况被拉冈称之为"想象"，他这样说的意思是指某种条件，在这种条件下，我们没有任何确定的自我中心，我们所具有的"自我"似乎变成了客体，而客体又变成了"自我"，形成了一种无休止的封闭的转换。在俄狄浦斯情结之前的情况里，孩子的生活与母亲的身体有一种"共生的"关系，这种关系使两者之间任何明显的界线都模糊起来：孩子的生活依赖于母亲的身体，但我们同样可以想象孩子也在体会它所了解的外部世界时依赖于自己。按照弗洛伊德理论家莫雷尼·克赖恩的看法，这种同一性的融合并不完全象它听起来那样完美：在非常早的某个时期，孩子会暗含着对母亲身体进行残忍进攻的本能，怀有把它撕成碎片的奇想，而且经受着被母亲的身体反过来进行破坏的妄想狂似的幻想。[1]

如果我们想象一个幼儿注视镜子里的自己——即拉冈所谓的"镜象阶段"——我们就可以看到，从这种"想象的"存在阶段之内，幼儿最初怎样开始发展一个自我，一个统一的自我形象。身体机能仍然不协调的幼儿，发现镜子里对它自己反映回来一个令人满意的、统一的、自己的形象：虽然它与这个形象的关系仍然属于某种"想象的"类型——镜子里的形象既是它自己又不是它自己，主体和

---

[1] 参见她的《爱情、内疚和补偿及其他作品，1921—1945》（伦敦，1975）。

客体的模糊仍然得到承认——但它已经开始了构成一个自我中心的过程。正如镜象的情形所表明的，这个自我基本上是自我陶醉的：我们得到一种“我”的感觉，是因为发现了由世界上某种物体或人对我们自己反映回来的那个“我”。这种物体既以某种方式是我们自己的组成部分——我们与它一致——然而又不是我们自己，而是某种外在的东西。在这种意义上说，幼儿在镜子里看到的形象就是一种“外来的”形象：幼儿在镜子里“误认”了自己，它在这个形象里发现了一种在自己身上并没有实际体会的令人愉快的统一。拉冈认为想象完全是这种形象的领域，我们在这个领域里进行鉴别，但就在这样做的时候，我们被导向对自己的误解和误识。随着幼儿的成长，它会继续对客体进行这种想象性的辨认，而这就是它的自我怎样被建立起来的情况。对拉冈来说，自我恰恰是这种自我陶醉的过程，根据这个过程，通过找出世界上我们可以与之一致起来的事物，我们就形成一种虚构的关于统一的自我中心的感觉。

在讨论俄狄浦斯情结之前的或想象的阶段当中，我们同时也在考虑一种关于存在的记录，这里面实际上只有两个方面：孩子本身和其他的人体，在这个阶段所谓其他的人体一般是母亲，而母亲对孩子代表着外部的现实。但正如我们在对俄狄浦斯情结的叙述中所看到的，这种“二元体”的结构注定要让位于一种“三元体”的结构：当父亲出场并打破这种和谐的情景时就发生这种情况。父亲表示拉冈所称的法律，首先是社会对乱伦的禁忌：孩子对它与

母亲的性欲关系感到不安，而且一定从父亲的态度里开始认识到存在一种更广的家庭和社会的系统组织，而它只不过是其中的一个组成部分。不仅孩子只是这个系统组织的一个部分，而且它必须扮演的角色也是已经事先决定了的，由它诞生于其中的社会的习惯规定好的。父亲的出现把孩子与母亲的身体分开，而这样做时，正如我们已经看到的，便把孩子的欲望驱入到隐蔽状态的无意识。在这个意义上说，法律的首次出现和无意识欲望的发展在同一时刻发生：只有孩子承认由父亲象征的禁忌或禁令时，孩子才压制它的罪过的欲望，而那种欲望正是被称作无意识的东西。

要使俄狄浦斯情结的戏剧真正发生，无疑孩子必须模糊地意识到性的差异。正是父亲的出现表示出这种性的差异；而拉冈作品中的主要术语之一——阴茎——则说明了性区分的重要意义。只有承认性差异的必要性，承认明确区分的性别作用，以前不了解这些问题的孩子才可能完全“社会化”。拉冈的独创性是从语言方面重写这个我们已经在弗洛伊德论俄狄浦斯情结中见到的过程。我们可以认为在镜子前面凝视自己的小孩是一种“表现的符号”——某种能够产生意思的东西——而它在镜子里看到的形象是一种“被表现的符号”。孩子看到的形象以某种形式成为它自己的“意思”。这里，表现的符号和被表现的符号象它们在索绪尔的符号中一样被和谐地统一起来。我们以替代的方式可以把镜子的情形理解为一种隐喻：一个事物（孩子）在另一个事物（映象）里找到了它本身的图像。

165

拉冈认为，这是关于整个想象的一种合适的形象：在这种存在方式里，客体以一种封闭的循环不停地在彼此间反映自己，而且也没有什么明显的真正的差异或区分。这是一个丰实的世界，既不缺少任何一种也不排除任何一种：站在镜子前面，“表现的符号”（孩子）在反映它的被表现的符号里找到一种“充实的东西”，一种完整的和无缺陷的统一。在表现的符号和被表现的符号、主体和世界之间还没有出现任何裂口。迄今为止幼儿是幸福的，还没有受到那些后结构主义问题的折磨——正如我们已经看到的，语言和现实并不象这里的情况所表示的那样同步一致，但幼儿并没有受到这个问题的折磨。

随着父亲的出现，孩子陷入了后结构主义的不安。它现在必须领会索绪尔的论点，即个性只能作为差异的结果出现——一个术语或主体只能靠排除其他的术语和主体本身才能成立。值得注意的是，孩子最初对性差异的发现，差不多发生在它发现语言本身的同时。孩子的哭并不是一个真正的符号而是一个信号：它表明孩子觉得寒冷，饥饿，等等。在接触到语言时，孩子无意识地认识到一个符号只有靠它与其他符号的不同才有意思，面且还认识到一个符号要以它所表示的对象不出现为前提。我们的语言“代表着”客体：一切语言在某种程度上都是隐喻性的，语言本身代替了对客体本身的某种直接、无言的占有。语言使我们免去了斯威夫特小说中拉普他岛人的麻烦，那些人在背上背着满满一袋他们说话时可能需要的各种实物，只能以彼此向对方举起这些实物来作为谈话的方式。但是，正如

孩子在无意识地学习语言领域里的这些课程一样，它也在无意识地学习性世界里的这些课程。父亲的出现——以阴茎为象征——使孩子认识到它必须在家庭中占有某种地位，而家庭是由性的差异、由排斥（它不可能成为双亲的情人）和分离(它一定要放弃早期与母亲身体的密切联系）来限定的。于是它可以看到，它作为主体的个性，是由它与周围其他主体的相异和相似的关系构成的。在接受所有这一切的时候，孩子从想象的记录发展到拉冈所说的“象征的常态”：这就是形成家庭和社会的那种社会和性的作用及关系的预先给定的结构。用弗洛伊德自己的话说，它已经成功地通过了痛苦的俄狄浦斯情结阶段。

但是，什么都不会十全十美。正如我们已经看到的，在弗洛伊德的著作里，由这个过程中成长起来的主体是一个“分裂的”主体，从根本上分为有意识的自我的生命和无意识或被压制的欲望。正是这种最初对欲望的压制使我们成为现在的样子。孩子现在必须承认它决不能**直接**接触现实，尤其不能**直接**接触现已禁止的母亲的身体。它已经从这种“充分的”想象的占有被排斥到语言的“空洞的”世界。语言是空洞的，因为它仅仅是一个无休止的差异和对象不出现的过程：孩子不能充分占有任何东西，它现在只能按照可能是无限的语言链条，从一个表现符号移到另一个表现符号。一个表现符号包含着另一个表现符号，另一个又包含着另外一个，如此**永远**不断：镜子的“隐喻”世界已经为语言的“转喻”世界打下了基础。随着这个表现符号的转喻链条，意思或者被表现的符号便会出现；但

任何客体或个人在这个链条里都不会充分“表现出来”，因为正如我们从德里达的论证里所看到的那样，它的结果就是要分离和分化所有的个性特征。

这种从一个表现符号到另一个表现符号潜在的无止境的运动，就是拉冈用欲望所表示的意思。一切欲望都是从某种需要产生的，它努力不断地满足这种需要。人的语言也靠这种需要发生作用：符号所指的实物不出现意味着需要，词只能依靠使其他词不出现或被排除出去才得到意思，也意味着需要。因此，要进入语言就要受到欲望的折磨：拉冈说，语言是“使人陷入欲望的东西”。语言区分出——表现出——充分的想象：我们现在永远不可能安于单一的客体，找到最后的意思，因为它要去了解其他所有的客体。要进人语言就是要脱离拉冈称作“真实的”东西，也就是那个永远超出意义的范围、永远在象征范畴之外的进不去的领域。具体地说，我们脱离了母亲的身体：在俄狄浦斯情结危机之后，我们再也不可能得到这个珍贵的客体，即使我们决心花一辈子时间将它追寻。我们必须用替代的客体，也就是用拉冈所说的“小的客体单位”来凑合，以此千方百计填充我们真正人生中心的裂缝。我们在替代之替代、隐喻之隐喻中间活动，永远不能找回我们在想象阶段所了解的那种纯粹的（即使是虚构的）自我统一和自我完善。没有任何“超验的”意思或客体会证实这种无休止的渴望——或者，即使有这样一种超验的现实，那也只能是男性生殖器形象本身，即拉冈所说的“超验的表现符号”。但这实际上不是一个客体或现实，不是真正的男性

生殖器官：它只是一个空洞的关于差异的标志，一个在象征范畴里把我们从想象分开、使我们进入预先确定的位置的符号。

正如我们讨论弗洛伊德时所见到的，拉冈认为无意识的构成象一种语言。这不仅仅因为它靠隐喻和转喻发生作用：这还因为它象语言本身对后结构主义者那样，更多的不是由符号（Signs）——稳定的意思——构成，而是由表现的符号（Signifiers）构成。如果你梦到一匹马，这个梦表示什么并不是立刻就清楚地显现出来：它可能有多种矛盾的意思，可能只是一系列同样有多重意思的表现符号中的一个。也就是说，马的形象不是索绪尔那种意义上的一个符号——它并不使人确定紧接在它后面的被表现的东西——而是一个可以附属于许多不同的被表现事物的表现符号，它本身还可能带有周围其他表现符号的痕迹。（我写上面这个句子时，并没有意识到卷入"马"和"尾"二字的双关语：一个表现符号与另一个表现符号针对我的有意识的意图而互相发生作用。）无意识完全是表现符号的一种连续运动和活动，它们所表现的东西对我们常常是不可理解的，因为它们受到了压制。这就是为什么拉冈把无意识说成是一种"表现符号下面被表现事物的不知不觉的变化"，一种意思的不断模糊和消失，一种无法卒读的、肯定不会使它最后的秘密得到解释的奇怪的"现代主义"原文。

如果意思的这种不断变化和隐匿符合有意识的生活，那么我们肯定永远不能进行连贯的谈话。如果我说话时整

个语言都出现在我面前，那么我就根本不可能清楚地表达任何东西。因此，自我或意识，只能靠压制这种狂烈的活动发生作用，暂时使词有一些固定的意思。一个我不需要的、出于无意识的词会不时地潜入我的言语，而这就是著名的弗洛伊德的失言或动作倒错。但拉冈认为，所有我们的言语在某种意义上都是失言：如果语言的过程象他所说的那样含糊不定和晦涩，那么我们就永远不能确切地表示我们要说的东西，而且永远不能确切地说出我们要表示的意思。在某种意义上说，意思永远是一个大概，一种相近的东西，一种兼有失误的东西，它把感觉不到和无法交流的东西混合成感觉到的东西和对话。我们当然不可能以某种“纯粹的”、直接的方式来明确地表达真理：拉冈自己著名的神秘风格——一种本质上完全是无意识的语言——意味着他认为，任何想在说话或写作中传达完整无缺的意思的企图，都是一种先于弗洛伊德的幻想。在有意识的生活里，我们产生某种对我们自己的感觉，觉得我们是合理地统一起来的连贯的自我，而且如果没有这种感觉就不可能有行动。但所有这些都仅仅处于自我的“想象的”水平，只不过是精神分析所了解的人类主体的一小部分。自我是主体的一种作用或结果，它总是分散的，永远达不到与自身的完全一致，而是沿着构成它的言语链条而分布排列。在这两种存在的层次之间有着严重的分裂——这是一条鸿沟，可以用句子里说我自己行为的事例非常清楚地加以说明。当我说“明天我要剪草坪”时，我所说出的“我”是可以直接理解的，有非常稳定的意思所指，与隐蔽在深处

说话的那个“我”是不一致的。前一个“我”语言学理论认为是“被阐明的主体”，是由我的句子指明的主题；后一个“我”，即说出这个句子的“我”，是“进行阐明的主体”，是实际上说话行为的主体。在说话和写作过程中，这两个“我”似乎取得了某种大致的统一；但这种统一属于想象的一种。“进行阐明的主体”，即实际上说话和写作的人，在他所说的话里永远不能充分地表现他或她自己；可以说，没有任何符号能概括我的整个存在。我只能用一个适宜的代词在语言中指明我自己。代词“我”代替永远难以捉摸的主体，而主体总是会摆脱任何特定语言片段的限制；这就等于说，我不可能同时既“表示”又“存在”。为了说明这点，拉冈大胆地把笛卡尔的“我思故我在”重写成：“我思处我不在，我不在处我思。”

我们刚刚谈的这些和那些称作文学的“阐明行为”之间存在着一种有趣的相似。在某些文学作品里，特别在现实主义小说里，作为读者我们的注意力不是被引向“阐明的行为”，某些事是怎样说的，出于什么样的观点和期望达到什么样的目的，而是完全被引向说了些什么，引向阐明事物的本身。任何这种“匿名的”解释，都可能有更多的权威性，使我们更容易马上同意，而那种使我们注意解释实际上怎样构成的东西则不可能如此。一个法律文件或一部科学教科书的语言可以使我们感到压力甚或威胁，因为我们不了解这种语言最初怎样出现在那里。原文不允许读者看出它所包含的事实是怎样选出来的，排除了什么东西，为什么这些事实以这种特定的形式加以组织，什么样

的设想支配着这个过程，什么样的作品形式进入了原文的构成，以及为什么所有这些都可能不同。因此这种原文的部分力量在于对可以称作它们生产方式的那些东西的压制，也就是压制它们变成现在这个样子的方式；从这种意义上说，它们与人的自我的生命有一种奇怪的相似之处，因为人的自我靠压制它自己的形成过程而茁壮成长。许多现代主义的文学作品与此相反，它们把“阐明的行为”，即它们自己的生产过程，变成它们实际“内容”的组成部分。它们并不是努力把自己搞成不容置疑的东西，象巴尔特的“自然”符号那样，而是象形式主义者们所说的那样，把它们自己构成的“方法充分暴露出来”。它们这样做是为了使它们不被误解为绝对的真理——是为了鼓励读者以批评的态度考虑它们构成现实所用的片面、特殊的方式，从而认识所有这一切为什么可能以不同的方式出现。这种文学中最好的例子也许是贝托尔特·布莱希特的戏剧；但在现代艺术中也可以找到其他许多例子，电影里就很多。譬如一部典型的好莱坞影片，它完全把摄影机用作观察者通过它凝视现实的一个“窗口”或第二个眼睛，——它紧紧抓住摄影机，让它只“记录”正在发生的事情。看这种电影时，我们容易忘记“正在发生的事情”事实上并不是“正在发生”，而是一个非常复杂的构成，其中包括许许多多人的行为和假想。再譬如一部影片的连续镜头，在这种情况下，摄影机不停地移动，紧张地从一个目标转向另一个目标，先集中在一个目标上，接着抛开它找出另一个目标，从几个不同的角度对这些目标做强有力的探索，然

后才逐渐移开——尽管不甚情愿——塑造出另外一些东西。这并不是一个特殊的先锋派过程；但是，与第一个类型的影片相对照，甚至这一点也集中说明了摄影机的活动，即展示插曲的方式，怎样被“置于突出的地位”，从而使我们作为观众不能完全通过这种突出的活动看到客观事物的本身。①这种连续镜头的“内容”可以理解为一套特殊的技术方法的产物，而不能理解为一种由摄影机简单反映出来的“自然的”或给定的现实。“被表现者”——连续镜头的意思——是“表现者”——电影技巧——的一种结果，而决不是先于这种结果的某种东西。

为了进一步探索拉冈思想中关于人的主体的含意，我们必须转过来简略地看看在拉冈影响下由法国马克思主义哲学家路易斯·阿尔图塞所写的一篇著名论文。在收入他的《列宁和哲学》（Lenin and Philosophy，1970）一书里的那篇《思想意识和思想意识的国家机器》当中，阿尔图塞明显地借助拉冈的精神分析理论，试图说明思想意识在社会里的作用。他的论文问道，人类主体怎么会经常屈从于他们社会中居支配地位的思想意识——那些拉尔图塞认为对保持统治阶级政权至关重要的思想意识？这种情况通过什么途径产生的呢？阿尔图塞有时被看作是“结构主义的”马克思主义者，因为他认为人类具体的个人是许多不

① 参见由影视教育协会在伦敦出版的电影杂志《银幕》，从中可以得到某些这类有价值的分析。还可参见克里斯蒂安·麦兹，《精神分析和电影》（伦敦，1982）。

同社会决定因素的产物，没有任何本质上的统一。就一种人类社会科学本身而言，这样的个人只能作为这种或那种社会结构的作用或结构来研究——他在某种生产方式中占据某种位置，属于某个特定社会阶级的一员，等等。但这肯定不是我们实际上亲身体会的方式。我们倾向于宁可把自己看作自由的、统一的、独立的、自生的个人；而且除非我们这样做，我们就不能够在社会生活中发挥我们的作用。阿尔图塞认为，使我们以这种方式体会我自己的东西便是思想意识。这怎样来理解呢？

就社会而言，作为一个个人的我决不是必不可少的。毫无疑问，某个人必须完成我所发挥的作用（写作、教书、讲演等），因为教育在这种社会制度的再生产中具有一种非常重要的作用，但没有任何特殊的理由说明这种个人应该是我本人。这种思想为什么没有使我加入马戏团或用药过量的一个原因，是因为这不是通常我体验自己统一性的方式，不是我实际上"度过"我一生的方式。我并不觉得我自己只是无我照样存在的社会结构的一种作用，尽管我分析这种情形时这一点显得是真实的。相反，我觉得我是某个与社会和整个世界有重大关系的人，这种关系赋予我足够的意义感和价值感，使我能够有目的地进行活动。这仿佛社会对我不仅是一个非人的结构，而且是一个以个人身份对我"谈话"的"主体"——它承认我，告诉我我有价值，而且用那种真正的承认行为使我成为一个自由的、独立的主体。我终于觉得，世界并不完全象是为我一个人才存在的，而是仿佛它意味深长地"集中"到我的身上，

所以我反过来又意味深长地“集中”到它的上面。阿尔图塞认为，思想意识是形成这种集中的信念和实践的凝聚。它远比一套清楚的教义更微妙、更广泛、也更无意识：它是我赖以“度过”我与社会之关系的真正媒介，是把我与社会结构联系起来并赋予我一种连续的目的感和统一感的符号和社会实践的领域。在这个意义上说，思想意识可以包括上教堂、投票选举、让妇女先进出门口等行为；它不仅可以包括象我深信君主制度那样的有意识的偏好，而且还可以包括我穿衣的方式和我驾驶的汽车的类型，包括我关于其他人和我自己的完全无意识的形象。

换句话说，阿尔图塞所做的是按照拉冈的“想象”重新考虑思想意识的概念。因为在阿尔图塞的理论里，一个个人主体对总体社会的关系，非常象拉冈理论里的小孩对他或她的镜像的关系。在这两种情况里，人的主体都通过与某个客体的一致而得到一种满意的、统一的、自我中心的形象，而这个客体在一个封闭的、自我陶醉的范围里把这种形象回映给主体。另外，在这两种情况里，这种形象都包括一种错误的认识，因为它把主体的实际情况理想化了。孩子实际上并不象它在镜子里表现的形象那样完整统一；我实际上也不象在意识形态领域里我自己所认为的那样是个连贯的、独立的、自生的主体，而是多种社会决定因素的“分散的”作用。由于深深迷恋于我所得到的自己的形象，我便使我自己屈从于这种形象；而正是通过这种“屈从”，我变成了一个主体。

大部分评论家现在都会认为，阿尔图塞这篇有启发性

的论文存在着严重的缺陷。例如，它似乎认为思想意识只不过是一种使我们屈服的压迫性力量，并没有为思想意识斗争的现实留有充分的余地；而且它还包含着一些十分严重的对拉冈的误解。然而，它毕竟是说明拉冈的理论与诊察室之外的问题相关的一种努力；它正确地看出，这样一批作品对精神分析本身之外的多种领域都具有深刻的含意。实际上，通过用语言的方式重新解释弗洛伊德主义这样一种杰出的社会活动，拉冈使我们可以对无意识和人类社会之间的关系进行探讨。在评述他的作品中，有一种方式是说他使我们认识到无意识不是我们“内部”一种激动的、纷乱的、个人的领域，而是我们彼此之间发生关系的一种结果。可以说，无意识在我们的“外部”而不在我们的“内部”——或者宁可说它存在于我们“之间”，象我们之间的关系那样。它之所以不可捉摸，并不怎么是因为它深藏于我们思想内部，而是因为它是一种巨大纷乱的网状系统，这个系统围绕着我们并通过我们来结识自己，因此永远不可能固定这种网状系统最好的形象就是语言，它既在我们之外，然而又是构成我们的真正的材料；实际上拉冈认为，无意识是一种特殊的语言效果，是一个靠差异运动的欲望过程。当我们进入象征状态时，我们便进入语言本身；然而拉冈和结构主义者一样认为，这种语言永远不会是由我们个人完全控制的某种东西。相反，正如我们已经看到的，语言是从内部分裂我们的东西，而不是我们有信心能够掌握的一种工具。语言总是先于我们存在；它总是已经处于“合适的位置”，等待确定我们自己在其中

的位置。它颇象我们的父母那样随时在等着我们；而且我们永远不会完全支配它或者使它服从于我们自己的目的，就象我们在自己的形成过程中永远不能摆脱父母所起的支配作用一样。语言、无意识、父母、象征秩序：这些拉冈作品中的术语并不完全同义，但它们却有着密切的关联。它们有时被他称作“其他”——这就象语言那样，它总是先于我们而又总是使我们无法捉摸，它首先使我们成为主体而却又总是由不得我们掌握。我们已经看到，拉冈认为我们无意识的欲望被导向这种“其他”，表现为最终满足我们永远不可能有的现实；但拉冈还认为，我们总是以某种方式从“其他”得到我们的欲望也同样真实。我们期望得到其他人——例如我们的父母——无意识地对我们期望的东西；而期望之所以能够出现，完全是因为我们卷进了产生它的语言的、性的和社会的关系——整个“其他”的领域。

拉冈本人对他理论中的社会联系并不特别关心，他当然也没有“解决”社会与无意识的关系问题。但是，弗洛伊德主义作为一个整体确实使我们能够提出这个问题；我现在想以一个具体的文学例子，D·H·劳伦斯的小说《儿子和情人》，来对它进行考察。甚至保守的批评家，尽管怀疑俄狄浦斯情结这类话，认为它们是外来难懂的隐喻，有时却也承认在这部极象弗洛伊德名戏的原文里有某种东西在发生作用。（顺便提一下，有意思的是，一些具有传统思想的批评家似乎很高兴使用“象征”、“戏剧性的讽刺”和“严密的结构”等词语，同时却又奇怪地坚持

反对诸如“表现符号”和“分散”这类术语。）就我们所知，在写《儿子和情人》这部作品时，劳伦斯从他的德国妻子弗丽达那里间接地了解一些弗洛伊德的作品；但似乎并没有证据说明他对弗洛伊德的作品有任何直接的或详细的了解，这个事实可以看作是对弗洛伊德学说的惊人的独特的证实。这肯定就是《儿子和情人》的情况，这部作品根本没有表现出对弗洛伊德学说有什么了解，但却是一部有着深刻的俄狄浦斯情结的小说：年轻的保罗·莫里尔与他母亲睡在同一张床上，象一个情人那样温柔地待她，对他的父亲怀有强烈的敌意，在成长为莫里尔那样的男子汉以后，无法与一个女人保持一种完满的关系，最后在一种模糊的爱的行为中杀死他的母亲，对她进行报复并实现自我解放，似乎这样才有可能使他从这种处境下解脱出来。就莫里尔夫人一方来说，她对保罗与米丽亚姆的关系感到嫉妒，行为颇象一个争风吃醋的妇人。保罗为他的母亲拒绝了米丽亚姆；但在拒绝米丽亚姆的同时，在他觉得自己成为米丽亚姆令人痛苦的精神占有里，他也在她身上无意识地拒绝了他的母亲。

但是，保罗的精神发展并不是在社会真空里出现的。他的父亲沃尔特·莫里尔是一个矿工，而他的母亲则属于一个稍高的社会阶层。莫里尔夫人觉得保罗不应该象他父亲那样下矿井，她想让他成为一个职员。她自己仍然在家里做家庭主妇；莫里尔一家的家庭构成属于通常所说的“劳动的性别区分”的一部分，它在资本主义社会里采取的形式是父亲被用作生产过程中的劳动力，而母亲则留下

提供他的物质和感情“生活”及未来的劳动力（孩子）。莫里尔先生远离家庭的强烈的感情生活，在一定程度上就是因为这种社会分工——这种分工使他离开自己的孩子，使他们在感情上更亲近母亲。如果象沃尔特·莫里尔的情况那样，父亲的工作特别劳累和难以忍受，那么他在家庭中的作用就可能进一步消失：莫里尔缩小到通过他对修房屋的实用技术来建立与孩子们的人性联系。另外，他缺乏教育也使他难以明确表达他的感情，这个事实又进一步扩大了他自己与家庭之间的距离。令人劳累的、纪律严厉的工作，助长了他在家庭里发火和打人，结果进一步把孩子们推向了他们母亲的怀抱，并且促使她想绝对地占有他们。为了弥补他在工作中的低下地位，父亲竭力在家里维护一种传统的男人权威，因而使他的孩子们对他更加疏远。

在莫里尔一家的情况里，这些社会因素因他们之间的阶级区分而变得更加复杂。莫里尔具有那种被小说看作代表无产阶级的忍受性、肉体性和被动性：《儿子和情人》把矿工描写为地下的动物，他们过的是肉体的而不是精神的生活。这是一种奇怪的描写，因为在1912年，也就是劳伦斯完成这部作品的那年，矿工们举行了英国有史以来最大的一次罢工。一年以后，即小说出版的那年，发生了百年来最严重的矿井事故，结果只是对严重的管理疏忽处以微不足道的罚款，因此整个英国的煤矿区到处弥漫着阶级斗争的气氛。这些发展，以及所有他们敏锐的政治意识和联合组织，不会是无思想的愚人的行为。莫里尔夫人（我们不想用她的教名也许是值得注意的）出身于下等中

产阶级，受过相当好的教育，能够明确地表达自己并具有自己的意志。因此她象征着年轻敏感并爱好艺术的保罗所希望得到的东西：他在感情上从父亲转向母亲，势必是从贫穷的、被剥削的煤矿世界转向解放了的意识的生活。保罗后来发现自己陷入其中并差一点毁了自己的那种潜存的悲剧性压力，来自他的母亲——她既是促使他热望离开家庭和矿井的真正的力量源泉，同时也是拖他回来的强大的感情力量。

因此，以精神分析的方式阅读这部小说，并不一定是对它进行某种社会解释的替代。我们宁可说是在谈一个独特的人类情境的两个方面。对保罗关于父亲的“软弱”形象和母亲的“坚强”形象，我们既可以用俄狄浦斯情结的方法讨论，也可以用阶级的方法讨论：我们可以看到，一个粗心凶暴的父亲、一个有志气有感情需要的母亲和一个敏感的孩子之间的人类关系，为什么既可以根据无意识变化过程来理解又可以根据某些社会力量和社会关系理解。（当然，有些批评家会觉得这两种方式都不可接受，因而作为替代去选择一种对小说的“人性的”理解。但很难说这种“人性”是什么，因为它排除了人物的具体生活环境、他们的职业和历史、他们的个人关系和个性的更深层的意义、他们的性行为，等等。）不过，所有这些都仍然局限于所谓的“内容分析”，注意的是说了些什么而不是如何说的，注意的是“主题”而不是“形式”。但是，我们可以把这些考虑推进到“形式”本身——推进到这样一类问题：小说怎样表现和构成它的叙述，它怎样描写人物，它

采取什么样的叙述观点。例如，小说的原文显然在很大程度上——虽然决不是全部地——确认与保罗自己的观点一致；既然叙述内容主要是他的眼睛看到的东西，那么除了他之外我们就没有任何真正的证据来源。随着保罗发展为故事的前景，他的父亲便退到后景。总的来看，小说对莫里尔夫人的处理也比对她丈夫的处理更注意“精神”；实际上我们可以论证说，小说的构成方式有突出她而遮掩他的倾向，用的是一种加强主人公自己态度的形式方法。换言之，构成叙述的真正方式在某种程度上与保罗自己的无意识是配合默契的：例如，就米丽亚姆在原文中被描写的情况而言——大部分出于保罗自己的观点——我们并不清楚为什么她要承受她在他身上激起的那种暴躁，因此许多读者都有不安的感觉，觉得小说在某些方面对她是“不公正的”。（真实的米丽亚姆，即杰茜·钱伯斯，热烈地赞同这种看法，但这对我们现在的目的却无关重要。）但是，当保罗自己的观点不断地“突出出来”，成为我们认为可靠的证据来源时，我们怎么去证实这种关于不公正的看法呢？

另一方面，小说中有些情况似乎与这种“有角度”的描述背道而驰。正如H.M.德莱斯基所尖锐地指出的：“由劳伦斯引导的那种反莫里尔的敌对评论的影响，因对他进行戏剧性描述时的无意识同情而抵消；而对莫里尔夫人的明显赞扬，则因她在行动中的苛刻性格而受到怀疑。”①

① 《叉开的激情：D.H.劳伦斯研究》（伦敦，1968），第43页。

按照我们已经对拉冈用过的方式，这部小说并没有精确地说出它要表示的意思或者表示出它要说的东西。这本身可以部分地看作是采用精神分析的方式：男孩与他父亲的俄狄浦斯情结关系是一种模糊不清的关系，因为父亲被无意识地作为一个对手而受到憎恨，同时也受到热爱，而且孩子还力求保护父亲不受他自己对他的无意识的攻击。不过，这种模糊性也有另一个原因：小说在某种程度上非常清楚地看到，虽然保罗为了冒险进入中产阶级意识必须抛弃狭隘凶暴的矿工世界，但这种意识决不会完全受到赞赏。其中有许多东西既有价值，也有支配作用和对生活的否定，就象我们在莫里尔夫人这个人物身上可以见到的那样。原文告诉我们，正是沃尔特·莫里尔"否定了神在他身上的存在"；但是，这种由作者所作的有力的插入语，尽管严肃而突出，却很难使人觉得真正值得运用。因为恰恰是这部小说告诉我们，这种情况也向我们表现出相反的一面。它向我们说明了莫里尔实际上仍然活着的情形；它不可能不让我们看出他的消失怎么会与它自己的叙述组织有重大的关系，因为它做的是从他转向他的儿子；而且，它还有意无意地向我们说明，即使莫里尔已经"否定了神在他身上的存在"，那么谴责最终也不会落到他的身上，而是要归罪于掠夺成性的资本主义，因为资本主义认为他的用途至多不过象生产齿轮上的一个轮齿那样。保罗本人尽管致力于脱离父亲的世界，但却无法面对这些事实，而且小说也显然没有面对这些事实：在写《儿子和情人》时，劳伦斯不仅写了工人阶级，而且也写了他自己脱离工人阶级的

情况。但是，在巴克斯特·道威斯（在某些方面与莫里尔相似的一个人物）与他疏远了的妻子最后重归于好这样一些生动的事件里，小说“无意识地”弥补了它以牺牲保罗父亲而拔高保罗的做法（这种事件以一种更多的否定态度来表现保罗）。劳伦斯对莫里尔的最后修补是后来《查特利夫人的情人》里的梅洛斯，也就是那个富于“女人气”而又强有力的男主人公。小说从未让保罗对他母亲的爱恋表示出那种充分的、尖锐的批评，虽然某些“客观的”证据会使这种批评不无道理；然而把母亲和儿子之间的关系真正戏剧化的方式，却使我们了解到为什么情况应该是这样。

在阅读《儿子和情人》时，如果着眼于小说的这些方面，那么我们就是在为作品构成一种所谓的“潜原文”——这种原文贯穿在作品之中，在某些表现出模糊、回避或过分强调的“征兆”的地方可以看到，而且即使小说本身没有写出，我们作为读者也能够“写出”。一切文学作品都包括一种或多种这样的潜原文，而且在某种意义上它们可以被说成是作品本身的无意识。作品的洞察——一切写作无不如此——与它的盲目性有着深刻的联系：它没有说出的东西，以及它没有说出所用的方式，可以与它明确表达的东西同样重要；那些看上去不存在的、处于边缘的或者表现出与它矛盾的东西，可以提供一条了解它的意思的主要线索。我们并不是简单地否定或颠倒“小说所说的东西”，例如论证莫里尔是真正的英雄而他的妻子是个坏人。保罗的观点并非完全无效：他的母亲确实是一个远比他父亲更

富有同情心的人。实际上，我们注意的是这种叙述必然压制或隐匿的东西，考察小说与它本身不完全一致的情况。换言之，精神分析批评可做的并不仅仅是追索生殖器官的象征；它可以使我们对文学原文的实际构成有某些了解，而且还可以揭示那种构成的某些意义。

精神分析文学批评大体上可以分为四种，这依照它所注意的对象是什么而定。它可以注意作品的作者，作品的内容，作品的形式结构，或者读者。大部分精神分析批评都属于前两种，而这两种事实上最受局限也最容易引起争议。对作者进行精神分析是一件冒险的事情，而且会遇到我们在讨论作者"意图"和文学作品关系时所考察过的完全一样的问题。关于"内容"的精神分析——评论人物的无意识的动机，或者评论原文中的对象或事件在精神分析上的意义——虽然有一种限定的价值，但因采取声名狼藉的追求性器官象征的方式，又常常显得过于简化。弗洛伊德自己在文学艺术领域里的一些零散的尝试主要是采取这两种方式。他写过一部十分引人的论达芬奇的专著，一篇论米开朗其罗的雕塑"摩西"的论文，以及一些文学分析的文章，其中最著名的是对德国作家威勒海姆·扬森的短篇小说《格拉迪娃》的分析。这些论文或者随着作者在作品中的自我揭示而对作者本人提出一种精神分析的解释，或者象人们在生活中那样考察艺术里的无意识的征象。不论在哪一种情况下，作品本身的"物质性"，它的特殊的形式构成，都有被忽略的倾向。

弗洛伊德最令人难忘的对艺术的看法同样是不合适的：他把艺术比作精神神经病。[1]他这样比喻的意思是说艺术家象神经病患者那样，受到非常强大的本能需要的压抑，因而使他脱离现实而转向幻想。不过，与其他幻想者不同，艺术家知道怎样用一些使其他人可以接受他的白日梦的方式，对自己的白日梦进行加工、塑造和软化——因为，由于我们是嫉妒的自我主义者，我们都倾向于按照弗洛伊德的看法认为别人的白日梦使人厌恶。对于这种塑造和软化至关重要的是艺术形式的力量，它给读者或观看者以弗洛伊德所说的"预前快感"，放松他对其他人实现愿望的防御，并因此使他能够暂时解除他的压抑，在他自己的无意识过程中得到被禁抑的愉快。在《笑话和它们与无意识的关系》(Jokes and Their Relation to the Unconscious, 1905）一书里，弗洛伊德关于笑话的理论差不多同样如此：笑话表现某种通常被审查的进取性的或性欲的冲动，但笑话的"形式"、它的巧言妙语和俏皮话却使这种冲动能得到社会的接受。 180

因此，形式的问题确实进入了弗洛伊德对艺术的看法；但艺术家作为精神神经病患者的形象实在是过于简单，俨然象一个严肃的公民对发狂的、精神错乱的浪漫主义艺术家所作的漫画。对精神分析文学理论更有启发性的是弗洛伊德在他的名著《梦的解析》(The Interpretation of Dreams,

---

① 参见弗洛伊德的文章《创造性的作家和白日梦》，载詹姆斯·斯特拉奇编的《标准版弗洛伊德精神分析作品全集》，第九卷。

1900）里对梦的性质的评论。文学作品当然包括有意识的劳动，而梦则不然：在这个意义上说，它们并不怎么象梦而更象笑话。但是，如果在思想上姑且保留这点，那么弗洛伊德在他的书里所论证的东西就非常重要。梦的“素材”，也就是弗洛伊德所说的它的“潜在的内容”，是一些无意识的愿望，是睡觉时身体受的刺激，是从以前白天的经验中所得到的形象；但梦本身却是这些素材集中转变的结果，一般被称作“梦的作用”。梦的作用的方法我们已经谈过：它们是无意识的技巧，对素材进行凝聚和置换，并同时找出可理解的表现方式。通过这种作用而产生的梦，也就是我们实际上记住的梦，被弗洛伊德称作“明显的内容”。因此，梦并不只是无意识的“表达”或“再现”：在无意识和我们做的梦之间，插进了一个“生产”或转变的过程。弗洛伊德认为，梦的“本质”不是“素材”或“潜在的内容”，而是梦的作用本身：正是这种“实践”才是他分析的对象。梦的作用中有一个阶段，通常称作“再度矫正”阶段，它包括对梦的重新组织、用相对连续和可理解的叙述形式把梦表现出来。再度矫正把梦系统化，填充它的空白，消除它的矛盾，把它的混乱成分重新安排成某种更连贯的寓言。

迄今为止，我们在这本书里已经考察过的大部分文学理论，都可以看作是文学原文“再度矫正”的某种形式。在它执着地追求“协调”、“连贯”、“深层结构”或“本质意思”时，这样的理论会填充原文的空白并消除原文中的矛盾，归化它的完全不同的某些方面并排解它的某

些冲突。可以说，它这样做是为了使原文更容易被读者“接受”——为了给读者铺平道路，使读者不致被任何未解释的特殊情况搞乱。许多文学研究特别坚定地致力于这种目的，为使读者顺利地阅读而积极“解决”晦涩难懂的地方，尽可能对原文加以限定。这种再度矫正的一个极端的例子——虽然对许多批评解释并不完全是不典型的——是对T.S.艾略特的《荒原》所做的那种解释，它把这首诗理解为一个小女孩的故事：她和她的大公叔叔乘雪橇出游，在伦敦几次改变了性别，在追逐圣杯时被抓住，最后闷闷不乐地在一块干旱的平原的边上垂钓。艾略特诗里多种多样分开的素材被变成了一种连贯的叙述，而作品中分裂的人类主体则被统一成一个单独的自我。

许多我们已经谈过的文学理论还倾向于把文学作品看作是现实的一种“表现”或“反映”：它演示人类的经验，或者体现作者的意图，或者它的结构再现人的思想结构。相比之下，弗洛伊德对梦的解释使我们能够把文学作品看作一种生产形式而不是一种反映。象梦一样，文学作品采取某些“原始的材料”——语言、其他的文学原文、观察世界的方式——通过某些技巧把它们转变成一种产品。实现这种生产的那些技巧就是各种各样的方法，我们一般称作“文学的形式”。在处理它的素材时，文学原文将倾向于使它们服从于它自己的再度矫正的形式：除非是一部象《为芬尼根守灵》那样的“革命性的”原文，它就会努力把素材组织成一种合情合理地连贯起来的、可接受的整体，

即使它会象《儿子和情人》那样并不总是成功。但是，文学作品也完全可以象梦的原文那样，以揭示它的某些产生过程的方式进行分析、解释和拆解。“天真地”阅读文学作品可能会简单地停留在原文产品本身，就象我可以倾听你对一个梦作动人的描述而不想去对它深究一样。另一方面，精神分析是按照它的一个解释者的措辞所做的某种“怀疑的阐释”：它关心的不仅是“阅读”无意识的“原文”，而且还要揭示原文赖以产生的过程，即梦的作用。为了这样做，它特别集中注意梦的原文里被称作“有征象的”一些地方——歪曲、模糊、空缺和省略等，这些地方对了解已经进入它本身构成的“潜存的内容”或无意识的冲动，可以提供一种特别有价值的方式。正如我们在劳伦斯小说的例子中所看到的，文学批评可以做类似的事情：通过注意那些在叙述中看来象回避、心理矛盾和加强意义的情况——未说出的话，说的话超出正常的次数，语言的重叠和滑动——它可以刺透再度矫正的层次，揭示那种象无意识的愿望一样既隐蔽于作品之中又被作品显现的“潜原文”之类的东西。换言之，它不仅可以注意原文说了些什么，而且还可以注意原文怎样发生作用。[①]

某些弗洛伊德式的文学批评在一定程度上探索了这个问题。美国批评家诺曼·N·霍兰德追随弗洛伊德，他在

① 关于在文学原文方面对弗洛伊德梦的理论的马克思主义应用，参见彼埃尔·麦彻利的《文学生产的理论》（伦敦，1978）第150—151页，和特里·伊格尔顿的《批评和思想意识》（伦敦，1976）第90—92页。

《文学反应的动力》(The Dynamics of Literary Response, 1968) 里，把文学作品看作是在读者身上调动无意识的幻想与有意识的反幻想的相互作用。作品之所以可被欣赏，是因为它通过曲折的形式方法，把我们内在的不安和欲望转变成了可以被社会接受的意思。如果它没有以它的形式和语言"软化"这些欲望，使我们能够充分地掌握它们并防止它们，那么它就会证明不可以接受；但如果它只是加强我们对欲望的抑制，它同样会证明不可接受。实际上，这只不过是打着弗洛伊德的旗号，对动荡的内容与和谐的形式之间那种旧的浪漫主义对立的一种重述。美国批评家西蒙·莱瑟在他的《小说与无意识》(Fiction and the Unconscious, 1957) 一书里认为，文学形式具有一种"使人消除疑虑的影响"，它反对忧虑，赞颂我们对生活、爱情和秩序的承诺。按照莱瑟的看法，通过文学形式我们"对超我表示敬意"。但是，打乱秩序、破坏意思、打破我们自信感的现代主义形式怎么样呢？是否文学只是一种治疗方法？霍兰德后来的作品提出他认为就是如此：《五个读者在阅读》(Five Readers Reading, 1975) 一书考察了读者对文学原文所做的无意识的反应，企图了解这些读者在解释过程中怎样应变他们的个性，从而在他们自己身上找到某种再次令人确信的统一。霍兰德认为，从个人生活里抽象出个性的"不变本质"是不可能的，这种看法使他的作品正好符合美国所谓的"自我心理学"——一种归化了的弗洛伊德主义的学说；自我心理学转移对传统精神分析中"分裂的主体"的注意，而且反过来把注意力投向 183

自我的统一。这是一种关于自我如何适应社会生活的心理学：通过治疗的方法，个人成为"适合"于他的自然的、健康的角色，就象一位有志气的总经理适合搞汽车制造那样，而且任何可能违背这个准则的令人不快的个性特点都要得到"治疗"。按照这种心理学，开始作为对中产阶级社会进行侮辱和冒犯的弗洛伊德主义，变成了一种赞同它的价值的方式

美国有两个极不相同但又都受到弗洛伊德影响的批评家。一个是肯尼思·勃克，他令人惊奇地把弗洛伊德、马克思和语言学混合起来，提出他自己的有启发性的看法，认为文学作品是象征行为的一种形式；另一个是哈罗德·布鲁姆，他利用弗洛伊德的作品，发起了一种在过去十来年间最大胆的富有独创性的文学理论。实际上，布鲁姆所做的是根据俄狄浦斯情结重写文学的历史。诗人不安地生活在先于他们的某个"强有力的"诗人的影响之下，就象儿子受到他们父亲的压制一样；而且任何一首特定的诗，都可以理解为是在系统地修改以前的某首诗，企图以此来摆脱这种"影响带来的不安"。诗人与他所修改的"前辈"发生俄狄浦斯情结式的竞争，他努力通过从内部打进去来消除那种力量，以修改、移置和彻底改变前辈诗的方式来写作；在这个意义上说，一切诗都可以理解为是对其他诗的重写，是对它们的误读或误解，企图排除它们巨大的力量，从而使诗人能够为自己想象的创造性开辟出一个空间。每一个诗人都是"后来者"，是某个传统中的最后一个；强有力的诗人是那种有勇气承认自己是后来者并着手破坏

前辈力量的诗人。确实，任何一首诗都只不过是这样一种破坏——一系列破坏和超过另外一首诗的方法，它们既可以看作是修辞的策略，也可以看作是精神分析的防御方式。一首诗的含义就是另一首诗

布鲁姆的文学理论体现了一种对新教浪漫主义"传统"的热情大胆的回归，这种传统从斯宾塞和密尔顿一直延续到布莱克、雪莱和叶芝，但却受到艾略特、利维斯和他们的追随者所列出的保守的英国天主教世系（多恩、赫伯特、蒲伯、约翰逊、霍普金斯）的排斥。布鲁姆是现代时期创造性想象的预言家，他认为文学史是一场巨人的英勇斗争或者有力的心理戏剧，依靠强有力的诗人在他自我创造斗争中的"表现意志"。这种强烈的浪漫主义的个人主义与分解主义时代那种怀疑的、反人文主义的精神大相径庭，而且实际上布鲁姆也反对耶鲁大学他那些追随德里达的同事（哈特曼、德曼、希利斯·米勒），为个人的诗的"声音"和天才的价值进行辩护。他希望能够从他自己也表示某种尊重的分解批评的险境中抢救浪漫主义的人文主义，从而恢复作者、意图和想象的力量。这样一种人文主义必然要与布鲁姆在许多美国分解批评中所正确分辨出的那种"明显的语言虚无主义"发生论战，从只对确定的意思进行无止境的破坏转向把诗看作是人类的意志和主见。他自己的许多著作中虽然有大量稀奇古怪难解的用语，但其热烈的、战斗性的、富于启示的情调却证明为这番事业做了艰苦卓绝的努力。布鲁姆的批评完全暴露了现代自由人文主义者或浪漫主义人文主义者的困境——一方面，在马克

思、弗洛伊德和后结构主义之后，不可能回复到一种平静的、乐观主义的人类信仰；而另一方面，任何一种人文主义，如果象布鲁姆那样接受这些学说令人痛苦的压力，就必然受到它们的巨大损害和影响。布鲁姆就诗的巨人所展开的意义重大的论战，保持了弗洛伊德之前一个时期的精神光辉，但失去了它的纯洁：它们是一些家庭内部的争吵，是一些内疚、妒忌、忧虑和挑衅的场面。任何忽视这些现实的人文主义文学理论，决不可能使自己成为有声誉的"现代"理论；但是，任何讨论它们的人文主义文学理论，又必然被它们弄得清醒而烦恼，以致它自己的判断能力也几乎变成疯狂的固执。布鲁姆沿着美国分解批评这条既易又险的道路走得相当远，其目的是为了能够象尼采那样只凭诉诸个人想象的"权力意志"和"信念意志"面回到英雄的个人，当然个人的想象仍然是任意性的和示意性的。在这种纯属家长式的父亲和儿子的领域里，一切都会随着日益增多的修辞奢谈而集中于权力、斗争和意志的力量；布鲁姆认为，批评本身完全是一种诗的形式，与某些诗是另外一些诗的含蓄的文学批评毫无二致，而且一种批评的阅读是否"成功"最终决不是它的真实价值的问题，而是批评家本人的修辞力量的问题。这是极端的人文主义，其根据完全是它自己断定的信念，因此在一种可疑的理性主义和一种不可容忍的怀疑论之间陷入了困境。

一天，弗洛伊德看着他的孙子在童车里玩耍，观察到

他把一个玩具扔出童车，惊叫说“跑啦（fort）！然后又用一根绳子把它拽回来喊道“回这儿来”（da）！这个著名的“失而复得”（fort-da）的游戏，弗洛伊德在《超越享乐原则》（Beyond the Pleasure Principle，1920）里解释为孩子对母亲不在时的象征控制；但这也可以理解为最早出现的模糊的叙述。“失而复得”也许是我们可以想象的最短的故事：一个东西丢了，然后又找到了。但甚至最复杂的叙述也可以看作是在这一原型基础上的发展变化：传统的叙述模式是，原先的安排被打乱而最后又得到恢复。根据这种观点，叙述是一种安慰的来源：失去的东西是我们不安的原因，象征着某些内在的无意识的丢失（如分娩、粪便、母亲等），而发现它们安全地回到适当的位置总觉得非常愉快。按照拉冈的理论，正是一种最初失去的东西——母亲的身体——推动着对我们生活的叙述，迫使我们在对欲望做无止境的转喻活动中寻求某些东西来代替这种失去的乐园。弗洛伊德则认为，正是一种极想回到我们不受伤害之地的欲望，即回到超出我们一切有意识生活的无生命存在的欲望，使我们不断地奋力向前：我们无尽无休的爱恋行为（Eros）受到死亡力量（Thanatos）的束缚。在任何叙述里，一定会失去某些东西或将它隐匿起来，才能使叙述展开：如果一切事物都处于合适的位置，那就根本无故事可讲。这种失去是痛苦的，但也令人兴奋：我们不能完全得到的东西会激起欲望，而这是使叙述达到满意的一个根源。但是，如果我们永远得不到它，我们的兴奋就会超过极限而变成不快；因此我们必须知道失去的东西

最终会重归我们，例如汤姆·琼斯会重返天堂，赫克尔·波阿洛会追到凶手。我们的兴奋令人满意地得到放松：我们的精力被叙述中的悬疑和重复巧妙地"抓住"只不过是为它们愉快的释发而做的一种准备。[1]我们之所以能够容忍那种东西消失，是因为我们动摇不定的悬疑总是渗透着它终将归来的隐含的认识。"失去"只有在与"复得"的关系中才有意义。

但是，反过来当然也一样，一旦置于这种象征秩序之内，我们对任何事物的考虑和占有，就不可能不是无意识地按照它可能不存在的情况来看待，认识到它的不存在在某种程度上是任意的和暂时的。如果母亲走开了，那么这只是对她回来的准备，但当她又与我们在一起时，我们就不会忘记她可能会永远离开，而且也许永远不会回来。现实主义之类的传统叙述总的来看是一种"保守的"形式，它以令人宽慰的存在的迹象把我们对不存在情况的担心暗暗地移开；而许多现代主义的原文，诸如布莱希特和贝克特的那些原文，则使我们想起我们正在看到的东西很可能经常以不同的方式出现，抑或根本就不曾出现过。如果精神分析认为所有不存在的原型是阉割——小男孩害怕会失去他的性器官，小女孩假定已经失去她的性器官而失望——那么后结构主义就会说，这样一些原文已经接受了阉割的现实，接受了人类生活中失去、缺少和差异的必然性。阅

① 参见彼得·布鲁克斯，《弗洛伊德的主要意图：叙事的问题》，载邵沙纳·费尔曼编的《文学和精神分析》（巴尔的摩，1982）。

读这样的原文，同样也会使我们遇到这些现实——把我们自己从"想象"松开，而想象里不可能有什么失去或差异，而且在想象里仿佛世界就是为我们而造，我们也仿佛为世界而生存。想象里不存在死亡，因为恰恰象我的生命依赖世界一样，世界的不断存在也同样依赖我的生命；只有进入象征阶段，我们才正视我们会死的真理，因为世界的存在实际上并不依赖我们。只要我们仍然处于一种想象的存在领域，我们就会对自己的个性产生错误的认识，把它们看成固定的和完美的，而且还会把现实误认为某种永远不变的东西。按照阿尔图塞的说法，我们仍然受到思想意识的控制，"自然地"适应社会现实，而不是以批评的态度提出疑问，了解它和我们自己究竟怎样构成，以及由此可能发生的改变。

在讨论罗兰·巴尔特时，我们已经看到了有多少文学作品以自己的形式抢先提出了这种批评的疑问。巴尔特的"自然化的"符号相当于拉冈的"想象"：在两种情况下，都有一种异化的个性得到某个"给定的"、不可避免的世界的确认。这并不是说以这种方式所写的文学作品在内容方面一定是保守的；而是说它陈述中的激进主义有可能受到陈述形式的破坏。雷蒙德·威廉斯曾经指出，大量自然主义戏剧（例如伯纳德·肖）中的社会激进主义和这种戏剧的形式方法之间存在着有趣的矛盾。剧本的叙述可能是在促使变化、批评、反抗；但戏剧的形式——为了某种绝对的"真实"而详细列明内容和目的——不可避免地会加强我们认为这个社会的世界是牢固不变的看法，甚至一直

到少女袜子的颜色。[①]要使戏剧破除这些观察方式，就需要完全超越自然主义，采取某种更富实验性的方式——象后来易卜生和斯特林堡实际上所做的那样。这种变化了的形式可能使观众感到震惊，失去自信的认识——从观察一个熟悉的世界而产生的自我安全感。我们可以在这方面把肖和布莱希特对照一下，布莱希特利用某些戏剧技巧（即所谓的"离间效果"）使社会现实中一些最想当然的方面变得惊人地陌生，并因此激起观众对它们的某种新的批评意识。布莱希特远不是考虑加强观众的安全感，而是象他自己所说的那样，要"在他们内心深处制造矛盾"——动摇他们的自信，破坏和改变他们公认的个性，而且揭露出这种自我的统一是一种思想上的幻想。

在女权主义哲学家朱丽亚·克里斯蒂瓦的作品里，我们可以找到另一个政治理论和精神分析理论的会合点。克里斯蒂瓦的思想深受拉冈的影响；然而对任何女权主义者来说，这种影响都明显地提出了一个问题。因为拉冈所写的象征秩序，实际上是现代阶级社会中家长式的性别和社会秩序，围绕着阴茎的"抽象表现符号"而构成，受到父亲所体现的法律的支配。因此，一个女权主义者或亲女权主义者决不会不加批评地赞扬象征秩序而损害想象；相反，这样一种制度的实际社会关系和性关系的压迫性，恰恰是女权主义批评的目标。所以，克里斯蒂瓦在她的作品《诗

188

① 参见雷蒙德·威廉斯，《从易卜生到布莱希特的戏剧》（伦敦，1968），结论部分。

的语言革命》（La Révolution du langage Poetique，1974）里，反对更多的是象征而不是想象，也就是她称作“符号学”的东西。她用符号学指的是力量的一种模式或作用，这种力量可以在语言内部找到，而且还表现出一种俄狄浦斯情结阶段之前的残余。在俄狄浦斯情结之前阶段的孩子还不可能有机会了解语言（“infant”指“不会说话的”孩子），但我们可以想象有一种“推进力”或冲动力在它身体内纵横流动，而这种力量此时仍然处于相对未组织的状态。这种节奏的模式可以看作是语言的一种形式，虽然它还没有表示什么意思。要使语言本身出现，这种复杂交叉的流动就必须象它被切断了一样，形成一些稳定的词语，以便在进入象征秩序时使这种“符号学”的过程受到抑制。不过，这种抑制不是全部的：因为符号学在语言本身当中仍然可以被看作是一种推进的压力，这不仅表现在情调、节奏、语言的形体和物质特征方面，而且也表现在矛盾、无意义、中断、沉默和消失方面。符号学是语言的“另一面”，它仍然与语言紧密地盘绕在一起。因为它产生于俄狄浦斯情结之前的阶段，所以它和孩子与母亲身体的接触有着密切的关系，而象征则象我们已经看到的那样，与父亲的法律联系起来。因此，符号学与女性密切相关：但决不是纯属女人的一种语言，因为它产生于俄狄浦斯情结之前的一个时期，而这个时期不承认任何性的区分。

克里斯蒂瓦期望把这种符号学的“语言”作为破坏象征秩序的一种方式。在一些法国象征主义诗人和其他先锋派作家的作品里，“普通”语言中相对确定的意思受到这

种字义流动的扰乱和破坏，它极大限度地榨取语言符号，评价它的声调、节奏和物质特征，发挥原文中无意识动机的作用，企图打破公认的社会意义。符号学是流动的、复性的，是对确切意思所做的一种令人愉快的创造性的超越，而且它在破坏和否定这样一些符号中获取虐待狂式的乐趣。它反对一切固定的、抽象的含义；而且，由于在男性支配的现代阶级社会里思想意识依赖于这种固定的符号来说明它们的力量（上帝、父亲、国家、秩序、财产，等等），所以这种文学在语言领域里变成了一种相当于政治领域里的革命的东西。这种原文的读者同样受到这种语言力量的扰乱和"分散"，陷入矛盾之中，对这些多形式的作品无法采取任何一种单纯的"主体立场"。符号学使男性和女性之间一切严格的区分陷入混乱——它是一种"两性的"写作形式——并且提出要分解一切严格的二元对立——合适与不合适，标准与偏差，清醒与疯狂，我的与你的，权威与顺从——也就是象我们这样一些社会所赖以生存的东西。

在英语作家中，也许最能说明克里斯蒂瓦理论的范例是詹姆斯·乔伊斯。[①]但它的某些方面在弗吉尼亚·伍尔芙的作品中也非常明显，她那种流动的、多方向的、给人以美感享受的风格，对《到灯塔去》（To the Lighthouse）里的哲学家拉姆塞先生所象征的那种男性的、超自然的世界表现出一种反对。拉姆塞的世界靠抽象的真理、鲜明的

---

① 参见科林·麦克凯伯《詹姆斯·乔伊斯和词的革命》（伦敦，1978）。

区分和固定的本质发生作用：这是一个家长式的世界，因为阴茎是肯定的、自我统一的真理的象征，决不会受到挑战。正如后结构主义者常说的，现代社会是“阴茎中心”社会；也正如我们已经看到的，它还是“词语中心”社会，相信它的言语可以使我们直接了解事物的全部真理和存在。雅克·德里达已经把这两个术语合并成一个复合词“阴茎词语中心”（phallogocentric），我们可以粗略地把它译释为“过于自信”（cocksure）。正是因为那些运用性别和社会权力的人藉这种自信性保持他们的控制，伍尔芙的“符号学”小说才可以看作是一种挑战。

这就提出了那个在女权主义文学理论中大量争论的、莫衷一是的问题：是否存在一种特殊的妇女的写作方式。我们已经看到，克里斯蒂瓦的“符号学”本质上并不是女性的：实际上，她所讨论的大部分“革命的”作家都是男性的。但是，由于它与母亲的身体密切联系，由于有复杂的精神分析的理由来认为女人比男人对那个身体保持着更密切的关系，所以人们可以期望这样的写作总的看来更代表妇女。有些女权主义者断然拒绝了这种理论，他们担心这只不过是重新创造某些非文化性质的“女性的本质”，而且也许还怀疑它至多不过是对妇女常唠叨的那种性别歧视观点的一种夸张。我自己认为，这些看法没有一个一定就是克里斯蒂瓦理论的含意。重要的是要看到符号学不是对象征秩序的一种替代，不是用一种人们可以说的语言来代替“正常的”叙述：相反，它是我们传统符号系统内部的一个过程，怀疑并超越传统符号系统的局限。按照拉冈

的理论，任何一个根本不能进入象征秩序的人，任何一个不能通过语言用象征来表现他的经验的人，都会变成精神病患者。人们可以把符号学看作一种象征秩序内部的界限或者分界线；而在这个意义上说，“女性”可以同样被看作存在于这样一个边界线上，因为女性既是在象征秩序内部构成，象任何一个性别一样，然而又被驱逐到它的边缘，认为低于男性的力量。女人既处于男人社会的“内部”又处于它的“外部”，既是它的一个浪漫地理想化了的成员又是一个受害的被排逐的人。她有时是处于男人和混乱之间的东西，有时又体现了混乱本身。这就是为什么她使这样一种制度中的清晰分类显得费解，因为她模糊了它的明确限定的界线。妇女在男性统治的社会内部得到体现，由符号、形象、意思加以固定，然而因为她们又是对那个社会秩序的“否定”，所以在她们身上总有某种剩下的东西，某种多余的、不可表现的东西，这些东西拒绝在那个社会里被描写出来。

根据这种看法，.女性——这是一种存在和叙述方式，不一定与女人完全一致——表示反对它的社会内部的一种力量。而且这在妇女运动的形式当中具有它的明显的政治含义。克里斯蒂瓦自己理论中的政治联想——关于破坏一切稳定意思和制度的符号学力量——常常象是某种无政府主义。如果这样不断推翻一切固定结构在政治领域里是一种不适当的反应，那么认为破坏意思的文学原文因其破坏性就是“革命的”设想，同样也是理论领域里的不适当的反应。很有可能一部原文会以右翼非理性主义的名义这样

做，或者根本不以什么名义而这样做。克里斯蒂瓦的论证是危险的形式主义的，很容易受到讽刺：阅读马拉美会打倒资产阶级政权吗？她当然不要求这样的效果；但她太不注意原文的政治内容，太不注意它推翻被表现的东西所赖以实现的历史条件，也太不注意这一切得到解释和应用的历史状况。同样，破坏统一的主体本身也不是一种革命的姿态。克里斯蒂瓦正确地认识到资产阶级个人主义在这样一种物恋对象的基础上繁荣成长，但她的作品却倾向于停在主体已经破裂并陷入矛盾这一点。相比之下，布莱希特认为，通过艺术破坏我们给定的个性，与产生一种全新的人类主体的实践是不可分的，这不仅需要了解内心的分裂，而且也需要了解社会的团结，不仅会体验性欲语言的愉快，而且也会体验与政治不公正斗争的满足。在克里斯蒂瓦的有启发性的理论里，含蓄的无政府主义或意志自由论并不是由她的认识而产生的唯一一种政治，她认为妇女以及某些“革命的”文学作品之所以对现存社会提出某种激进的质问，完全是因为他们标出了它不敢冒险超越的界线。

在精神分析与文学之间，有一种简单而明显的联系在结束时值得一提。不论正确与否，弗洛伊德的理论认为所有人类行为的根本动机是避免痛苦和得到欢乐；它是哲学上称作享乐主义的一种形式。绝大多数人之所以阅读诗歌、小说和剧本，是因为他们发现它们使人觉得愉快。这个事实非常明显，因此它在大学里几乎从不曾提起。一般认为，在大多数大学里，花几年时间学习文学而最终仍然觉得它

令人愉快是艰难的：许多大学文学课程的构成似乎都防止发生这种情况，而那些表现出仍然能够欣赏文学作品的人，很可能被认为不是英雄便是反常。正如我们在这本书的前面所看到的，阅读文学作品一般是一种快乐的追求，但对那些首先把文学确立为一门学院"学科"的人来说，这个事实提出了一个严肃的问题：如果"英国文学"要想象古典文学那样成为一个有声望的学科，那么就有必要使整个事情显得更令人生畏而不敢轻易问津。但与此同时，在学术界之外，人们继续贪婪地阅读传奇、惊险故事和历史小说，丝毫不顾学术大厅里正受到这些忧虑的困扰。

这是一种征象，它表明"享乐"这个词给人以浅薄感是一种奇怪的情形。"享乐"当然是个不如"严肃"一词严肃的词。说我们觉得一首诗极其有趣，似乎就不如说我们认为它在道德方面非常深刻，后者更象一种令人满意的批评论述，一般都容易认为喜剧比悲剧肤浅。剑桥圆颅派令人生畏地谈论"道德的严肃性"，而牛津保王派则认为乔治·艾略特"非常有趣"，两者之间似乎对一种更合适的享乐理论毫无余地。但精神分析恰恰首先是这样的理论：它的丰富的智力武库决心探讨一些根本性的问题，例如人们觉得什么令人愉快，什么不令人愉快，他们如何能解除痛苦并得到更多的幸福。如果弗洛伊德主义是一门科学，涉及对精神力量的一种非人的分析，那么它是一门致力于使人类摆脱羁绊达到满足和幸福的科学。它是一种服务于某种改革实践的理论，而且在那个范围内与激进的政治有些相似。它认为快乐与不快乐是极其复杂的问题，不象传

统的文学批评家那样，认为关于个人好恶的陈述只不过是“趣味”问题，对此不可能做进一步的分析。对于这样一种批评家，说你欣赏一首诗便是论证的终点；而对于另外一种批评家，这可能恰恰是论证的开始。

这并不是认为单是精神分析就可以提供解决文学价值和享乐等问题的关键。我们之所以喜欢或不喜欢某些部分的语言，不仅是因为它们在我们身上引起的无意识冲动的作用，而且还因为我们共有的某些有意识的信念和偏好。在这两个方面之间存在着复杂的相互作用，它需要通过对特定文学作品作详细考察来加以说明。[1]文学价值和享乐的问题似乎会处于精神分析、语言学和思想意识相交的某个地方，而在这方面至今还没有做什么工作。不过我们知道了很多，完全可以认为，关于解释为什么某人欣赏某些文字安排的可能，远远超出了传统文学批评的想象。

更重要的是，通过更充分地了解读者从文学中所得到的快乐和不快，对于一些有关幸福和痛苦的更迫切的问题，很可能会做出一种朴实而有意义的说明。从弗洛伊德自己的著作中所形成的最丰富的传统之一，是一种远远脱离了拉冈理论偏见的传统：它是涉及幸福问题的政治精神分析作用的一种形式，因为它会影响到整个社会。在这个传统里，比较突出的是德国心理分析学家威勒海姆·雷克的作品，以及赫伯特·马尔库塞和其他所谓法兰克福社会研究

1　参见作者的论文《诗、享受和政治：叶芝的“1916年复活节”》，载 Formations 杂志（伦敦，1983）

学派成员的著作。[①]我们所生活的社会，一方面迫使我们追求即时的满足，另一方面又强迫所有的人把满足的实现无限推迟。经济、政治和文化生活领域被“性欲化了”，充满了诱人的商品和浮华的形象，而男女之间的性关系则表现出病态和混乱。在这样一个社会里，侵略不仅仅是一个同类竞争的问题：它变成了日益增长的自我核毁灭的可能，而死亡冲动则被合法化为一种军事战略。虐待狂式的权力满足与许多无权的受虐狂式的顺从相互对应。在这样一种条件下，弗洛伊德的书名《每日生活中的精神病理学》（The Psychopathology of Everyday Life)表现出一种新的、预兆性的意思。为什么我们需要探究快乐和不快乐的原动力的一个原因，是因为我们需要了解一个社会可能容忍多大程度的压制和推迟满足；欲望怎么可能从我们重视的目的转向使它变得浅薄和低下的目的；怎么会出现男人和女人有时准备忍受压迫和侮辱，以及在什么时候这种屈从有可能失败。我们从精神分析理论可以更多地了解为什么大部分人更喜欢约翰·济慈而不喜欢雷·亨特；我们也可以

① 参见威勒海姆·雷克，《法西斯主义的整个心理》（哈特蒙兹华斯，1975）；赫伯特·马尔库塞，《性爱和文明》（伦敦，1956）和《单维的人》（伦敦，1958）。另外参见西奥多·阿多诺，《独裁主义的个性》（纽约，1950）；关于阿多诺和法兰克福学派的论述参见马丁·杰伊的《辩证的想象》（波士顿，1973），吉利安·罗斯的《抑郁的科学：西奥多·阿多诺思想简论》（伦敦，1978）和苏珊·巴克-摩斯的《否定辩证法的起源》（哈索克斯，1977）。

更多地了解一种文明的性质——这种“文明使它的大量参与者不满，迫使他们进行反抗，〔……〕既没有也不应该有一个长期存在的前景”。

结论：政治的批评

在这本书的进程中，我们已经考虑过许多文学理论的问题，但是其中最重要的问题迄今还没有得到回答。文学理论的意义是什么？为什么首先要考虑到它？难道世界上就没有比规则、表现符号和阅读主体更重要的问题？

让我们仅仅考虑一个这样的问题。我写这本书的时候，估计世界上有六万多核弹头，许多比毁灭广岛的原子弹的威力大一千倍。这些武器在我们活着的时候使用的可能性正日益增大。这些武器的费用一年大约要五千亿美元，或者说一天要十三亿美元，这个总数的百分之五——二百五十亿美元——可以大幅度地、基本上缓和第三世界严重的贫困问题。任何相信文学理论比这样一些问题更重要的人，毫无疑问会被认为有些古怪，但那些认为这两个问题可能有某种联系的人也许反而显得更加古怪。国际政治与文学理论有什么关系？为什么会有这种坚持把政治拖进那种争论的反常行为？

实际上，毫无必要把政治拖进文学理论：就象南非运

动的情况那样，它从一开始就在那里存在。我这里所说的政治仅仅指我们把社会生活整个组织起来的方式，以及这种方式所包含的权力关系；我在这本书里自始至终都试图说明，现代文学理论的历史是我们这个时代政治和思想意识历史的一个部分。从波西·比希·雪莱到诺曼·N·霍兰德，文学理论一直不可分割地与政治信仰和思想价值有着密切的关系。确实，文学理论并不是一种依靠自身的理性探究的对象，而是用来观察我们时代历史的一种特殊的观点。这丝毫也不会令人惊奇。因为任何一套关于人类意义、价值、语言、感情和经验的理论，势必要论及关于人类个人和社会性质的更广更深刻的信念，权力和性的问题，对过去历史的解释，对目前的看法，以及对未来的希望。这样的情况并不是一个令人遗憾的问题——即指责文学理论卷进这样一些问题，反对可以摆脱它们的某种"纯"文学理论。这种"纯"文学理论是一种学术神话：我们在这本书里已经考察过的一些理论，在它们企图完全忽视历史和政治当中最清楚不过地表现出思想意识。文学理论不应该因为是政治的而受到谴责，而应该因为在整体上不明确或意识不到它是政治的而受到谴责——因为盲目性而受到谴责，它们盲目地提出一些学说，想当然地把这些学说作为一种"技巧的"、"不言而喻的"、"科学的"或"普遍的"真理，然而对这些学说稍作思考就可以看出它们是在适应并加强某些特定时代特定集团的人的特定兴趣。这一部分的标题"结论：政治的批评"并不是想说："最后，一种政治的选择"；它的意思是说："结论是，我们考察

过的文学理论是政治的。”

不过，问题不仅在于这种偏见是隐蔽的或无意识的。有时候——例如马修·阿诺德的情况——它们既不是隐蔽的也不是无意识的；另外有些时候——例如T.S.艾略特的情况——它们肯定是隐蔽的，但决不是无意识的。并非文学理论是政治的事实会引起异议，也决不是它经常忽视这点容易导致错误的事实会引起异议：真正引起异议的东西是它的政治的性质。通过阐明这本书里概述的大多数文学理论都加强而不是怀疑关于权力体制的设想（这些设想今天的一些后果我刚刚叙述过），也就简略地概括了那种异议。我这样说并不意味着马修·阿诺德支持核武器，或者没有很多的文学理论家以这种或那种方式反对一个有些人靠军火利润致富而另一些人在街头挨饿的制度。我相信许多——也许大多数——理论家和批评家都因世界形势而不安，在这个世界上，由于几代殖民剥削所引起的停滞和不平衡，有些国家的经济仍然因紧张地偿还债务而处于西方资本主义的控制之下。或者说，我不相信所有的文学理论家会欣然赞成一个象我们这样的社会，在这个社会里，大量的个人财富仍然集中在极少数人手里，而绝大多数人的教育、健康、文化和娱乐的人权则受到严重破坏。他们认为文学理论与这些问题毫不相干是不无根据的。正如我所评论的，我自己的看法是，文学理论与这种政治制度有一种非常特殊的关系：不论是否有意，它都有助于支持和加强这种制度的设想。

一般认为，文学与男人和女人的生活环境有着非常密

切的联系：它是具体的而不是抽象的，它以丰富的多样性表现生活，反对用空乏的概念来探讨对活生生的事物的感受。一种似非而可能是的情况是，现代文学理论的历史是记叙从这样的现实遁入仿佛无止境的一系列的选择：诗的本身，有机社会，永恒的真理，想象，人的思想结构，神话，语言，等等。作为对支配十九世纪的那种厚古的、历史简化论的批评的一种反应，这样一种从真实历史的逃遁在某种程度上是可以理解的；但是这种反应的极端性却仍然令人震惊，确实是文学理论中的这种极端主义，它对社会和历史现实所做的顽固的、反常的、无限多变的否定，使研究它的学者感到极大震惊，尽管“极端主义”是那些要求注意文学在现实生活中作用的人更常用的一个术语，不过，甚至在逃避现代思想意识时，文学理论也显示出它与思想意识常常有无意识的密切关系，在它认为自然适用于文学原文的那种“美学的”或“非政治的”语言里，暴露出它的杰出人物统治论、性别歧视或个人主义。它基本上认为，世界的中心是沉思的个人自我，他认真阅读它的作品，努力获取与经验、真理、现实、历史或传统的联系。当然，其他事物也同样重要——这种个人与他人有直接关系，而且我们永远不仅仅是读者——但值得注意的是，这种个人意识在其特定的小范围之内，为什么经常在最后成为其他一切的检验标准。我们越远离个人生活丰富的本质——文学是这方面最好的范例——存在就变得越单调、呆板和非人化。这种看法在文学领域里相当于社会领域里所说的占有性的个人主义，颇象前者的态度可能对后 197

者感到恐惧：它反映一种政治制度的价值，这种制度使人类生活的社会性服从于孤立的个人事业。

我在这本书开始时曾论证文学并不存在。在那种情况下文学理论又怎么能存在呢？任何一种理论都可以用两种熟悉的方式为自己提供一种明确的目的和特性。或者它可以根据特定的探究方法来限定自己；或者它可以按照被探究的特定客体来限定自己。任何根据一种独特的方法来限定文学理论的企图都注定要失败。一般认为文学理论要反映文学和文学批评的本质。但请想想有多少方法介入了文学批评。你可以讨论诗人患气喘病的童年，或者考察她特殊的句法运用；你可以发现拖长S发音象丝绸的沙沙声，探讨阅读的现象学，把文学作品与阶级斗争状况相联系，或者弄清它销售的数量。这些方法在意义方面没有任何共同的东西。实际上它们与其他“学科”——语言学、历史、社会学、等等——有着比它们彼此之间更多的共同的东西。从方法论上来说，文学批评不是一门学科。如果文学理论是一种“总批评”（metacriticism），是一种对批评的批评反映，那么它同样也不是一门学科。

因此，文学研究的统一也许要到其他地方去寻找。也许文学批评和文学理论仅指对一种称作文学的客体所做的任何一种谈话（非常明显是属于一定的“能力”水平的）。也许恰恰是客体而不是方法来区分和限定叙述的界限。只要那种客体保持相对稳定，我们便可以同样地从传记的方法转到神话的方法，然后再转到符号学的方法，而且仍然知道我们所处的位置。但正如我在导论中所论证的，文学

并没有这样的稳定性。客体的统一和方法的统一同样是错误的想法。罗兰·巴尔特曾经说过，"文学是被教授的东西。"

也许在文学研究中，这种缺少方法论的统一不应该使我们过分不安。毕竟，只有一个轻率的人才会对地理或哲学下个定义，完全分清社会学和人类学，或者提出一种对"历史"的简单的解释。也许我们应该赞扬批评方法的多样性，采取一种宽容开放的态度，并且为我们可以摆脱任何单一做法的专制而高兴。但是我们还不能太高兴，我们应该注意到这里也存在一些问题。一方面，并不是所有这些方法都可以互相兼容并存。不论我们怎样开明大方，要把结构主义、现象学和精神分析都结合起来，很可能会导致一种精神崩溃而不是一种光辉的文学事业。那些标榜他们是多元论的批评家，之所以在一般情况下能够那样做，是因为他们思想上认为不同方法最终并不都是那么不同。另一方面，这些"方法"当中有些根本算不上是方法。许多批评家不喜欢整个方法的概念，他们宁愿靠模糊的感觉和预感、靠直觉和顿悟来工作。也许幸运的是这种做法还没有渗透到医学和航空工程；但即使如此，人们也不应该看重这种朴素的对方法的全盘否定，因为你所得到的模糊感觉和预感会依赖一种潜存的假想结构，而这种结构常常与结构主义者的结构一样顽固。值得注意的是，这种不靠方法而靠"聪明敏感"的"直觉的"批评，似乎常常不能凭直觉了解文学中的思想意识价值的存在。然而按照它自己的看法，它没有任何理由不应该了解。某些传统的批评

家可能会认为，其他人赞成理论，而他们则喜欢"直接地"阅读文学。换言之，在他们自己和原文之间没有理论或思想意识的偏好发生作用：把乔治·艾略特后期的世界描写成一种"成熟的服从"不是思想意识的，而要求它揭示逃避和调合则是思想意识的。因此很难使这种批评家卷入对思想意识偏见的争论，因为思想意识对他们的力量最清楚不过地表现在他们忠实地认为阅读是"天真的"看法上面。是利维斯抨击密尔顿时是"教条的"，而不是C.S.刘易斯对他进行保护时是"教条的"；是女权主义批评家坚持通过考察小说的性别形象把文学与政治混合起来，而不是传统的批评家通过论证理查森的克莱丽莎被强奸主要因为她自己而成为政治性的。

即使如此，一些批评方法不及另外一些有条有理的事实，也有几分证明了那种相信一切事物中都有一些真理的多元论者面临着某种困境。（这种理论上的多元论也有其政治上的对应：寻求理解每一个人的观点常常暗示着你自己不偏不倚地居于高处或处于中间，而试图使对立的观点统一又包含着否定某些矛盾可以单方面得到解决的真理。）文学批评非常象一个实验室，在这个实验室里，有些人员穿着白大褂坐在控制盘旁边，而另一些人则在空中挥舞指挥棒或玩弄金钱。上流社会的业余爱好者和精明实际的专业工作者互相竞争，而且"英国文学"差不多出现了一个世纪，他们仍然没有决定这个学科究竟属哪一个阵营。这种困境是英国文学特殊历史的产物，它不可能真正得到解决，因为争论的问题决不仅仅是关于方法的对立或者方法

的缺少。多元论者为什么是一厢情愿的思想家的真正原因是：不同文学理论或“非理论”之间竞争中的争论是对抗的思想战略，与现代社会里英国文学研究的真正命运相关。文学理论的问题是，它既不能超过也不能融进后期工业资本主义中居支配地位的思想意识。自由人文主义寻求以它对一个敌对世界技术统治的厌恶和对精神完整性的培育，来反对或至少修改这样的思想意识；而某些类型的形式主义和结构主义则试图接过这样一个社会中的技术统治论的理性，并因此与它融为一体。诺思罗普·弗莱和新批评派认为他们已经实现了这两者的综合，但今天有多少文学学生读他们的作品？自由人文主义已经缩小成资产阶级社会中无力的道德良心，温和、敏感，但徒劳无益；而结构主义则已经或多或少地消失在文学博物馆里。

自由人文主义的软弱无力表明了它与现代资本主义在本质上的矛盾关系。因为，虽然它构成这种社会“官方”思想意识的一个部分，而且“人文科学”也为它的繁衍而存在，但它于中存在的社会秩序，在一定意义上说根本没什么时间来顾及它。谁关心个人的独特性，关心人类条件的不朽真理，或者在外交部或标准石油公司董事会会议室里那种给人以美感的实际经验组织？资本主义对艺术的崇敬显然是虚伪的，只有它可以把它们挂在墙上作为一种可靠的投资时才是例外。然而资本主义国家不断为高等教育的人文学系拨款，而且，尽管资本主义遇到它的周期性危机时总是首先急剧地削减这些系的经费，但却并不能因此确定它完全是由于虚伪，由于害怕暴露它真正的市侩面目， 200

才被迫做出这种勉强的支持。事实是，自由人文主义一方面确实在很大程度上是徒劳无益的，而同时又是当前资产阶级社会可以利用的最好的“人类的”思想意识。“独特的个人”在保护企业家解雇男女工人而获取利润的权利时确实是重要的；这种个人必须不惜一切代价来得到“选择的权利”，但这只能指其他孩子被剥夺受教育的机会时，为自己的孩子赢得昂贵的个人教育的权利，而不能指妇女最初决定是不是生孩子的权利。“人类条件的不朽真理”包括自由和民主这类事实，其本质在我们特定的生活方式中体现出来。“给人以美感的实际经验组织”可以粗略地解释为来自内心的反应——根据习惯、成见和“常识”进行判断，而不是根据某些不适宜的、“枯燥的理论上的”成套有争论的概念进行判断。毕竟还给人文科学留有一些余地，虽然那些保证我们自由和民主的人很藐视它们。

因此，高等教育里的文学系是现代资本主义国家意识形态机构的组织部分。它们不是完全可以信赖的机构，一方面因为人文学科包括的多种价值、意义和传统，与那个国家的社会重点是对立的，具有超出那个国家所能理解的丰富多样的智慧和经验。另一方面，如果你让大批年轻人有好几年的时间只是读书和互相交谈，那么一旦有某种更广阔的历史环境，很可能他们不仅会对传给他们的某些价值产生怀疑，而且还会对传播价值的权威提出质疑。当然，学生对传授给他们的价值提出疑问并没有什么害处；实际上这是高等教育真正含义的一个部分，他们应该那样做。

独立的思想、批评的异议和有理的论证，是人文教育的部分实质；正如我前面评论的，几乎没有任何人会要求你的论乔叟或波德莱尔的文章必须达到某些预先定好的结论。唯一的要求是你要以可以接受的方式熟练地运用某种特定的语言。被国家承认为文学研究方面的专家必须能够用某些方式说和写。真正教授、考试和发证书证明的也是这点，而不是你个人想些什么或者相信些什么，即使可想象的东西肯定会受到语言本身的限制。只要你能说这种特殊的语言，你就可以随意考虑或对任何事物提出看法。没有人特别关心你说些什么，或者你采取多么极端的、温和的、激进的或保守的立场，但它们必须与某种特殊的说和写的形式一致，能够在这种形式里清楚地表达出来。这恰恰是因为某些意思和观点不会在这种形式里表达清楚的缘故。换言之，文学研究是一个表现者的问题，而不是一个被表现者的问题。那些被雇来教你这种说和写的形式的人，在忘记你说了些什么以后很久，仍然会记得你是否能熟练地用这种形式来表达。

因此，文学理论家、批评家和教员，与其说是学说的提供者，不如说是某种语言的管理者。他们的任务是维护这种语言，必要时加以扩充和发挥，保护它不受其他语言形式的影响，为它引进新的学生并决定这些新生是否已成功地掌握它。语言本身并没有什么明确被表现的东西，但这并不是说它不体现任何设想：相反，它是一个表现者的网状系统，能够包含某个领域的全部意思、对象和实践。有些著作被选定更顺从这种语言而不是其他语言，那么这

些便是被称作文学或“文学原则”的东西。这种原则一般被认为是相当固定的，甚至有时被认为是永恒不变的，这个事实在某种意义上说是一种讽刺，因为既然文学批评的语言没有明确被表现的东西，那么如果它需要它就可以把它的注意或多或少地转向任何一种写作。一些最热心的人在捍卫这种原则时，常常就表现了这种语言何以被用于“非文学”的写作。这确实是文学批评的困境，因为它为自己限定了一个特殊的对象——文学，同时又作为一套分析推理的技巧存在，而这种技巧又没有任何理由不用于那个对象。如果你在一次聚会上没有更好的事情可做，你总是可以试着对它作一种文学批评的分析，谈谈它的风格和类型，区分它的有意义的细微差别，或者确定它的符号系统。这样一种“原文”可以证明和一部正规的作品同样丰富，而且对它的批评解析与对莎士比亚的那些解析同样精巧。因此，或者文学批评承认它既可以分析莎士比亚也完全可以分析聚会——在这种情况下它有失去自己特性和对象的危险；或者它同意对聚会也可以作有意思的分析，只要这种分析被称作另外的东西：可能是民族方法论或者阐释的现象学。它自己关心的是文学，因为文学比任何其他用批评语言分析的原文都更有价值、更为有益。这种主张的不利之处是它明显是不真实的：许多电影和哲学著作远比大量包括在“文学原则”之内的作品更有价值。这并不是说它们以不同的方式具有价值：它们可以按照批评所限定的那种方式来表现价值目的。它们被从研究中排除并不是因为它们不“顺从”那种语言：这是文学体制中一个专

202

断的权威的问题。

文学批评为什么不能够借助于作品的“价值”而把自己限定于某些作品，其中另一个原因是：批评是文学实践的一个部分，这种实践从一开始就构成这些有价值的作品。并非只是聚会需要以特殊的方式对待才能形成有益的文学对象，莎士比亚也同样如此。莎士比亚的作品随便放在手边并不是伟大的文学作品，文学实践当时就幸运地发现了这种情况：他的作品成为伟大的文学作品，是实践对他的作品作了这样的构成。这并不意味着他的作品不是“真正”伟大的文学——这只是人们对他的一个看法问题——因为如果脱离那种在社会和实际生活的具体形式中处理写作的方式，就不会有什么“真正”伟大的文学之类的东西，也不会有什么“真正”有意义的东西。讨论莎士比亚的方式是无限多样的，但并非所有的方式都能算文学批评的方式。很可能莎士比亚本人、他的朋友和演员，不会用我们视为文学批评的方式来谈论他的剧本。也很可能一些对莎士比 203 亚戏剧可做的最有意思的陈述，并不能算是文学批评。文学批评按照某些制度化了的“文学”标准——这些标准在任何特定时期都有争论，而且在历史上总发生变化——对原文进行选择、加工、修正和重写。尽管我说过批评的语言没有确定的被表现的东西，但肯定存在着大量被它排除的谈论文学的方式，存在着大量被它贬低为无效的、不正当的、非批评的和无意义的分析推理的策略和战略。它在被表现者方面的明显的慷慨，只能由它在表现者方面的宗派的偏狭相配。譬如，语言中的地区方言得到承认，而且

有时还得到宽容，但你决不可使你听上去象是在讲另一种语言。要这样做就是要以最鲜明的方式承认批评的语言就是权力。在语言本身内部是看不到这种权力的，因为有什么东西比说自己的语言更自然、更自由呢？

批评语言的权力在好几个层次上发生作用。它是"控制"语言的权力——决定某些叙述必须排除，因为它们不符合一般认为可以说出来的事实。它是控制著作本身的权力，把著作分为"文学"类和"非文学"类，传世的伟大作品和短命的流行作品。它是与其他人相对的权威的权力——那些限定并维护这种语言的人与那些被有选择地纳人这种语言的人之间所存在的权力关系。它是决定那些被认为说这种语言的人说得好坏、是否发给证书的权力。最后，它是这一切都存在的文学学术机构与整个社会中居统治地位的权力利益之间的一个权力关系问题，通过维护和有控制地扩大所说的这种批评语言，社会在意识形态上的需要将得到满足，它的全部人员也将被再现出来。

我已经论证过，批评的语言在理论上的无限扩展性，它只是武断地被限定于"文学"的事实，会使或应该使这种原则的保护者感到窘迫。批评的对象与弗洛伊德本能冲动的对象相似，在一定意义上说是偶然的和可以替换的。
204 具有讽刺意味的是，批评只有在感到它自己的自由人文主义失去活力，转而求助于更有生气或更严格的批评方法时，它才真正意识到这个事实。它认为，通过在这里增加一点审慎的历史分析，或者在那里塞进一点言不由衷的结构主义，它就可以利用这些本来大不相同的方法补充自己日益

缩减的精神资本。但事实很可能正好相反。因为如果你不承认文学本身是最近历史上的一种发明，你就不可能对文学进行历史的分析；如果你不承认结构主义的方法完全可以应用于《天天照的镜子》（Daily Mirror），你就不可能把这个方法应用于《失乐园》。因为批评只有冒失去它所限定的对象的危险才能支撑自己；它有着那种并不令人羡慕的对压抑或窒息的选择。如果文学理论在它自己的含意方面走得太远，那么它就证明自己已不复存在。

我要提出，这是它最有可能做的事情。在一个以承认文学是一种幻想而开始的过程里，最后的逻辑发展必然承认文学理论也是一种幻想。当然，这是一种幻想并不意味着我在这本书里所讨论的众多人物是我发明出来的：诺思罗普·弗莱确实存在，F.R.利维斯也同样存在。正如我希望已经表明的，这是一种幻想首先意味着文学理论实际上只是社会意识形态的一个分支，完全没有什么一体性或个性使它充分区别于哲学、语言学、心理学、文化和社会学的思想；其次意味着它想把自己区分出来的唯一希望——固守一种称作文学的对象——被放错了地方。因此，我们应当得出的结论是：这本书与其说是一种介绍，不如说是一种死者的略传，而且通过埋葬我们寻求发掘的对象，就可以结束我们的论述了。

换言之，我的意图并不是要用一种我自己的、要求在政治上更可接受的文学理论，来反对我在这本书里以批评的态度所考察过的那些文学理论。任何以期望的态度等待着一种马克思主义理论的读者，显然不会一直非常专心地

读这部作品。马克思主义和女权主义的文学理论当然存在，我认为它们比这里讨论的任何一种理论都更有价值，读者也许愿意读一读后面所附书目中关于它们的作品。但这并不是真正的要点。真正的要点是：如果不坚持文学存在是独特的、有限定的知识客体的幻想，是不是还有可能谈“文学理论”；或者，如果指出文学理论可以同样论述鲍勃·戴伦和约翰·密尔顿这个事实的实际后果，这种做法是不是更不可取。我自己认为，最实用的是把“文学”看作一个名称，这就是，在米歇尔·富考称作“分析推理实践”的整个领域里，人们不时地以各种理由为其中某些类型的写作所起的名称；我还认为，如果有什么东西要成为研究的对象，那么它就是这种实践的整个领域，而不仅仅是那些有时相当模糊地称之为“文学”的东西。我在反对这本书里所描述的那些理论时所用的并不是一种文学的理论，而是一种不同的语言——不论人们说它属于“文化”、“表现的实践”或者任何别的什么都无关紧要——这种语言包括其他那些理论所涉及的对象（“文学”），但通过把它们置于更广阔的背景关系中会改变它们。

然而，这不是要把文学理论的界线扩展到失去任何特殊性的程度么？难道一种“语言的理论”不会遇到我们在文学研究里所见到的那种研究对象和方法论的同样的问题？毕竟有许许多多的语言和许许多多研究它们的方式。但是，我想到的那种研究所特有的东西，是它关心语言所产生的各种效果以及它们怎样产生出这些效果。阅读一本动物学的教科书来了解长颈鹿的情况是研究动物学的一个

部分，但是阅读这本教科书来了解它的语言结构和组织，考察这些形式和方法在实际情况下对特定读者产生什么样的效果，则是一种不同的研究项目。事实上，这很可能是世界上最老的“文学批评”形式，一般被称作修辞学。从古代社会到十八世纪，修辞学一直是公认的批评分析形式，它考察的是语言为了达到某些效果所采取的构成方法。它不在乎它的研究对象是说的还是写的，是诗还是哲学，是小说还是历史；它的视野完全是整个社会里分析推理实践的领域，它的特殊兴趣在于理解作为权力和行为形式的这种实践。这并不是说它忽视这里所说的语言的真理价值，因为这种真理价值常常会与语言对读者和听众所产生的种种效果息息相关。修辞学在其主要方面既不是一种“人文主义”，以某种直观的方式关系到人们的语言经验，也不是一种“形式主义”，完全执著于分析语言的方法。它根据具体的性能来观察这些方法——它们是祈求、说服、激励等等的方式——并且根据语言的结构和它们发生作用的物质环境来观察人们对语言的反应。它认为说和写不仅是原文的对象，要用美学观点反复思考或无限地进行分解，而且还是与作者和读者、说者和听者之间那种更广阔的社会关系不可分开的活动形式，脱离它们不可分开的社会目的和条件在很大程度上就无法理解。①

206

因此，象所有最激进的观点一样，我自已的观点是一

① 参见作者的《沃尔特·本亚明，或走向革命的批评》(伦敦，1981)，第二部分第二章“修辞学小史”。

种彻底的传统主义观点。我希望使文学批评摆脱诱惑它的某些流行的、新奇的思想方式——“文学”是一个非常特殊的对象，“审美活动”可以同社会决定因素分开，等等——使它重新回到它已经放弃的老路上去。虽然我的看法如此反动，但我并不是指我们应该全面复活古老的修辞学方式并用这些方式来代替现代的批评语言。我们不需要这样做，因为在这本书所讨论过的文学理论里，包含有足够的概念，至少使我们可以开始。修辞学，或者说和写的理论，与形式主义、结构主义和符号学同样对语言的形式方法有某种兴趣，但象接受理论那样，它也关心这些方法在“消费”时怎样产生实际效果；它认为语言是权力和欲望的一种形式，这种偏执性可以从分解批评和精神分析理论中吸取很多新的东西，而它相信语言可以成为一种从人性方面起改造作用的事物的看法，则与自由人文主义有许多共同之处。“文学理论”是一种幻想这个事实，并不意味着我们为了一种不同的分析推理实践而不可能从中恢复许多有价值的概念。

当然，修辞学不怕麻烦地分析语言是有其道理的。它并不是完全因为它们本身的存在而分析它们，就象今天大部分文学批评形式仅仅为文学而考察文学一样。修辞学想找出祈求、说服和争论的最有效的方法，而修辞学者研究其他人语言中的这样一些方法也是为了在自己的语言中更有成效地运用它们。因此我们今天会说，这既是一种“批评”活动又是一种“创作”活动：“修辞学”这个词既包括有效语言的实践也包括它的科学。与此相似，肯定也有

理由说明为什么我们认为值得发展一种研究形式，这种研究形式将观察我们自己社会里的各种符号系统和表现实践，从《白鲸》直到马派特表演（Muppet show），从德莱顿和让－吕克·戈达德直到广告里的女人画像和政府报告中的修辞技巧。正如我前面已经论证过的，一切理论和知识都是"有偏见的"，这意味着你总是可以问为什么人们最初要不怕麻烦地发展它。大部分形式主义和结构主义批评的一个显著的弱点，是它不能够回答这个问题。结构主义批评确实考察符号系统，因为它们确实存在，或者，如果这一点不足为据，那就是它被迫成为某种基本原理——研究我们感觉的形成方式会加深我们批评的自我意识——而这种原理与自由人文主义的标准并没有多大区别。相比之下，自由人文主义批评中的力量，在于它能够说出为什么对文学的论述是值得一做的事情。正如我们已经看到的，答案一般都是它使你成为一个更好的人。这也是自由人文主义批评的一个弱点。

不过，自由人文主义的反应并不是无力的，因为它相信文学可以有改革作用。它之无力是因为它一般都大大高估了这种改革力量，认为它独立于任何决定性的社会背景关系之外，而且可以只用最严密和最抽象的方式来系统地阐述"更好的人"表示什么意思。这些方式一般都忽视这样一个事实：作为二十世纪八十年代西方社会的一个人，必然与我在结论这章开始所概括的种种政治条件密切相关，而且在某种意义上说还要对这些条件承担责任。自由人文主义是一种郊区的道德思想意识，在实践中主要局限

于人与人之间的关系问题。它更善长的是男女关系问题而不是武装力量，而且它对自由、民主和个人权利的有价值的联系也毫不具体。例如，它对民主的看法便是那种抽象的关于投票选举的民主，而不是一种具体的、现时的和实际的民主，不是那种以某种方式也可以影响外交部和标准石油公司的行动的民主。它对个人自由的看法同样是抽象的：任何特定个人的自由，只要依赖于无效劳动和对别人的主动压迫，它就是没有生气的和寄生性的。文学可以反对或者不反对这种条件，但它最初之所以成为可能却完全是因为这些条件。正如德国批评家沃尔特·本亚明所说："没有任何文化上的文献不同时又是一种野蛮状况的记录。"①社会主义者希望充分、具体、实际地应用自由人文主义所赞同的自由和民主的抽象概念，当它们引起对"生动细节"的注意时，他们才相信它们所说的意思。正是由于这个原因，许多西方的社会主义者对自由人文主义关于东欧专制的看法感到不安，觉得这些看法肯定不会持久；打倒这种专制所必须的不仅是更多的言论自由，而且是一次反对政府的工人革命。

因此，成为一个"更好的人"的意思必须是具体的和实际的——就是说，关心人们的整个政治环境——而不是狭隘抽象的，只关心可以从这个具体整体中抽象出来的直接的人与人之间的关系。它必须是一个政治争论问题，而不

---

① 沃尔特·本亚明，《爱杜阿德·福克斯，收藏家和历史学家》，载《单行道和其他著作》（伦敦，1979），第359页。

仅仅是一个“道德”争论问题:也就是说,它必须是真正的道德争论,必须看到个人的品质和价值与我们整个存在的物质条件之间的关系。政治争论不是一种道德成见的替代:它是那些在整个含意方面都得到认真对待的成见。但是自由人文主义者正确地看到在研究文学当中有某种意义,而且这种意义本身最终不是一种文学的意义。他们所论证的是文学有某种用途——尽管这样说会使他们感到非常刺耳。在文学的耳朵听来没有什么字眼比“用途”更使人反感,它使人觉得仿佛文学起的是曲别针和吹风器的作用。浪漫主义对资本主义功利思想的反对使“用途”变成了一个不可用的词:对唯美主义者来说,艺术的光荣便是它完全无用。然而今天我们很少有人准备赞成那种看法:在某种意义上说,对一部作品的每一次阅读肯定都是它的一种用途。我们不会用《白鲸》去学习怎样捕鲸,但即使如此我们也“从中得到一些东西”。每一种文学理论都预先设想文学的某种用途,即使你从中得到的是它毫无用途。自由人文主义批评利用文学并无错误,但它不该自我欺骗说它没有利用。它利用文学来促进某些道德价值,而这些价值正如我希望已经表明的那样,实际上不可能脱离某些思想意识的价值,而且最终只能是某种特定的政治形式。这并不是因为它“毫无偏见地”阅读原文,然后把读到的东西用来说明它的价值:价值支配实际阅读过程本身,使批评知道从它研究的作品中得到些什么东西。因此,对于按照某些与政治信仰和行为相关的价值来阅读文学原文的“政治批评”,我并不准备进行辩护;所有的批评都是如

此。那种认为存在“非政治”批评形式的看法只不过是一种神话，它会更有效地推进对文学的某些政治利用。“政治”和“非政治”批评之间的区别仅仅是首相和国王之间的那种区别：后者推进某些政治目的而假装不是那样，而前者则对此毫不犹豫。在这些事情上诚实总是更好一些。传统的批评家谈论康拉德和伍尔芙作品中的“经验混乱”，女权主义者则考察那些作家的性别形象，但他们之间的区别并不是非政治和政治批评之间的一种划分。它是一种不同政治形式之间的区别——是赞成历史、社会和人类现实总的来说是分裂的、任意的和无定向的那些人，和具有其他兴趣、对世界存在方式含有选择看法的那些人之间的区别。这里没有任何办法来解决文学批评范畴内哪种政治更好的问题。你必须对政治进行论证。这不是争论“文学”是否应该与“历史”相联系的问题：它是对历史本身的不同理解的问题。

女权主义批评家并不只是在研究性别的表现，因为她相信这会助长她的政治目的。她还相信性别和性活动是文学和其他种种语言的主要题材，而任何压制它们的批评叙述都会有严重的缺陷。与此相似，社会主义批评家并不按照思想意识或阶级斗争来看文学，因为这些正好是他或她的政治利益，可以任意投射到文学作品上面。他或她总是坚持认为，这些问题是历史的实质，而且只要文学是一种历史现象，它们也是文学的实质。如果女权主义或社会主义批评家认为分析性别或阶级的问题只是一个学术兴趣的问题——只是一个对文学作出某种更令人满意的完整解释

的问题，那倒是令人奇怪的事情。因为，为什么值得这样做呢？自由人文主义批评家并不只是一心要对文学作出某种更完整的解释：他们希望以某种会加深、丰富和扩展我们生活的方式来讨论文学。在这方面社会主义和女权主义批评家与他们是相当一致的：这完全是因为他们希望指出，这种加深和丰富会改造一个被阶级和性别所分裂的社会。他们希望自由人文主义者充分阐释他们观点的含意。如果自由人文主义者不同意，那么这就是一个政治的争论，而不是一个关于人们是不是在"利用"文学的争论。

我在前面论证过，任何按其方法或对象来限定文学研究的企图都注定要失败。但我们现在已经开始讨论另一种考虑如何区分不同语言的方式，它既不是本体论的也不是方法论的，而是战略性的。这意味着我们不是先问对象是什么或我们如何探讨它，而是为什么我们要首先探讨它。我已经提出，自由人文主义对这个问题的反应既完全合乎道理，而事实上又毫无用途。不妨让我们把这点稍加具体化，了解一下重新创造我所提出的修辞学（虽然它同样也可以称作"语言理论"或"文化研究"或别的什么）为什么有助于使我们大家变成更好的人。语言、符号系统和各种表现实践，从电影和电视到小说和自然科学用语都产生效果，它们改变意识和无意识的形式，而这些与保持或改革我们现存的权力制度密切相关，因此它们与作一个人的意义有着密切的联系。实际上"思想意识"可以被认为只表示这种联系——即语言和权力之间的关系或联系。一旦我们认识到这点，理论和方法的问题便可以以一种新的面

貌出现。它不是从某些理论或方法论的问题出发：它是从我们想要做些什么出发，然后看看哪些方法和理论最有助于我们达到这些目的。对你的战略作出决定并不会预先定好哪些方法和研究对象最有价值。就研究对象本身来说，211 你决定考察什么在很大程度上取决于实际情况。也许最好是考察普鲁斯特和《李尔王》，或者儿童电视节目，或者流行的传奇故事或先锋派电影。一个激进的批评家在这些问题上是非常自由的：他反对那种坚持普鲁斯特永远比电视广告更值得研究的教条主义。这一切全取决于你准备做些什么，在什么样的情况下去做。激进的批评家对理论和方法问题也有着开放的思想：在这方面他们倾向是多元论者。任何方法或理论，只要有助于人类解放的战略目标，有助于通过对社会做社会主义改革而产生"更好的人"，都是可以接受的。结构主义、符号学、精神分析、分解批评、接受理论，等等：所有这些方法以及其他的方法，都有其有价值的、可以被利用的洞察力量。但是，并不是一切文学理论都可以证明它服从于所说的战略目标：我认为这本书里有好几种被谈到的理论根本不可能做到那样。因此，你从理论上选择或否定的东西依赖于你实际上想做些什么。这一向是文学批评的情况：只是它常常很不愿意了解这个事实。在任何学术研究里，我们都选择我们认为在程序中最重要的那些对象和方法，而我们对它们重要性的估价，则受到深深扎根于我们实际社会生活方式的利害关系的支配。在这一方面激进的批评家并没有什么不同：只是他们有一批当前大部分人不会同意的社会重点而已。这

就是为什么他们一般被视为“思想意识的”批评家而受到排斥的原因，因为“思想意识”经常是描写他人兴趣而不是自己兴趣的一种方式。

不论怎样，任何理论或方法都不会只有一种战略用途。它们可以在多种不同战略中因多种目的而调动。但并不是所有的方法都会同样适从于某些特定的目的。这要靠人去发现，而不是从一开始就设想某种独特的方法或理论一定可行。为什么我不用对社会主义或女权主义文学理论的某种说明来结束这本书的一个原因，是我相信这样一个行动可能会促使读者造成哲学家所说的“范畴错误”。它可能错误地使人们认为“政治批评”是出于我讨论过的那些批评的另一种批评方法，尽管它的设想不同，但本质上却是同一回事。不过既然我已经讲清我认为一切批评在某种意义上都是政治的，而且既然人们倾向于把“政治的”这个词加到与他们自己持不同政治的批评上面，所以这情况就不可能是那样。社会主义和女权主义批评当然关心发展适合于它们目的的理论和方法：它们考虑写作和性特征之间的关系问题，或者原文和思想意识之间的关系问题，而这些其他理论一般是不考虑的。它们还要求承认这些理论比其他理论有更强的解释力量，因为如果这些理论不是这样，那就没有理由作为理论来发展它们。但是，倘若认为这种批评形式的特殊性在于提供可选择的理论或方法，那将是一个错误。这些批评形式不同于其他的批评形式，因为它们对分析对象的限定不同，有着不同的价值、信仰和目标，因此也对实现这些目标提出不同的战略。

我说“这些目标”，是因为不应该认为这种批评形式只有一个目标。有许多要达到的目标，而且也有许多达到目标的方式。在某些情况下，最丰富的过程也许是探讨一部“文学”原文的表现系统怎样产生某些思想意识的效果；或者它可能是一个对某部好莱坞影片做同样处理的问题。这种设想会证明对于教儿童学习文化特别重要；但用文学培养他们，使他们认识他们因社会条件而失去的语言潜力很可能也有价值。属于这类的有对文学的“乌托邦式”的应用，而这种乌托邦思想有一个丰富的传统，不应该轻率地作为“理想主义的”而不予考虑。但是，对文化艺术品的积极欣赏不应该属于小学阶段，而让年龄大的学生去做更严格的分析。娱乐、享受、潜存的语言改革效果，对“更高的”研究都是非常“合适”的主题，就象把清教徒的小册子纳入十七世纪分析推论的形成一样。在另外一些情况下，也许证明更有用的东西不是对他人语言的批评或欣赏，而是产生出个人的语言。这里，正如修辞学的传统那样，研究其他人做了些什么可能会有所帮助。你可能要展开你自己的表现实践来丰富、反对、修改或改变其他人的实践所产生的效果。

213

在所有这种变化的活动范围之内，研究当前列为“文学”的东西是会有它的地位的。但这不应该看作是一种先验的设想，认为目前称作“文学”的东西不论何时何地都将是最重要的注意焦点。这种教条主义在文化研究领域里毫无地位。而现在冠以“文学”的原文，一旦回复到它们属于其组成部分的更广、更深的推论构成，也不可能按照

它们现在的情况来加以观察和解释。它们将不可避免地被"重写"，反复运用，赋予不同的用途，纳入不同的关系和实践。当然它们一向是如此；但"文学"这个词的一个结果却是要阻止我们承认这个事实。

这样一种战略显然有着深远的制度上的含义。例如，它意味着我们现在所了解的高等教育中的文学系科将不复存在。正如我所写的，既然政府看起来在达到这个目的方面比我自己更迅速、更有效，所以有必要补充说，对于那些怀疑这种系科组织的思想意识含义的人，第一政治优先就是无条件地保卫它们不受政府的冲击。但是，这种优先不可能意味着拒绝考虑我们怎样更好地组织长期的文学研究。这种系科的意识形态效果不仅在于它们传播的特殊价值，而且还在于它们含蓄而实际地使"文学"脱离了原来在其他文化和社会实践中的位置。粗暴地承认这种实践是文学"背景"并不应该妨碍我们："背景"虽然有其稳定的、长远的涵义，但讲的都是它自己的故事。从长远来说，不论是什么代替这种系科——这种说法并不过分，因为在高等教育的某些领域里这样的实验已经在进行——都必然使教育卷入文化分析的各种理论和方法。这种教育不是由许多现存的文学系照常规提供，也不是"任意地"或勉强地提供——这个事实是它们最令人反感和最滑稽的特征之一。（也许它们其他最令人反感和最滑稽的特征是大量地浪费精力：研究生为了写出学位论文，必须对晦涩的、常常是虚构的研究题目投入过量的精力，而写出的论文常常只不过是缺乏创见的学院式练习，很少有其他人去读。） 214

那种认为批评是某种第六自然感官的赶时髦的外行看法，不仅几十年来使许多文学学生陷入可以理解的混乱，而且有助于加强那些当权者的权威。如果批评只是一种技巧，就象能够同时用口哨吹奏和哼唱不同的曲子那样，那么它就极少会保持在某个杰出人物的手里，而不要求有说服力的论证也就会非常“普通”。在英国的“普通语言”哲学里，完全相同的钳形运动也在发生作用。但答案并不是用一种训练有素的、致力于证实自己适于不满的纳税人的专业主义，来代替散乱的非专业的看法。正如我们已经看到的，这种专业主义对它的活动同样没有任何社会的证实，因为它根本不能说出为什么它应该对文学操心，而不是把它整理清楚，把原文归入它们合适的范畴，然后转到海洋生物学。如果批评的目的不是解释文学作品，而是以某种不偏不倚的态度掌握形成它们的基本符号系统，那么一旦达到这种掌握——这不会花一生的时间，而且很可能用不了几年时间——批评还应该做些什么呢？

当前文学研究领域里的危机，基本上是在解释这个学科本身方面的一种危机。正如我希望在这本书里已经表明的，要提供这样一种解释会证明是困难的，但这并不会令人感到惊奇。任何人都不会因为试图对埃德蒙·斯宾塞做些符号学的分析而被解除学院的工作；但如果他们怀疑从斯宾塞到莎士比亚和密尔顿的“传统”是不是划分语言教学大纲的最好的或唯一的方式，那么他们很可能会被送出校门之外，或者一开始就不让他们进门。正是在这个时刻推出了规则，把冒犯者追出文学的舞台。

那些在文化实践领域中工作的人，不可能把他们的活动误认作绝对的中心。不论男女都不会单靠文化生活；在整个历史上，他们绝大多数完全被剥夺了靠文化生活的机会，而正是因为他们的劳动，那些非常幸运靠文化生活的少数人现在才能够这样。任何文化理论或批评理论，如果不从这个唯一最重要的事实出发，并且在它的活动中牢记不忘，我认为都不会有多少价值。没有任何一种关于文化的文献不同时又是一种关于野蛮的记录。但甚至在一些没 215 有时间用于文化的社会里，例如在马克思提醒我们注意的我们自己的社会里，当它突然变得具有新的关系、充满超出它本身的某种意义时，这些社会也会赋予它时间和地位。在我们自己的世界上，显然有四个这样重要的刻。在那些为从帝国主义获得独立而斗争的各民族的生活里，文化有着一种与星期天的报纸评论部分毫不相干的意思。帝国主义不仅剥削廉价劳动力、原料和易获利润的市场，而且还灭绝语言和风俗习惯——不仅强迫接受外国的军队，而且还强迫接受外来的经验方式。它不仅在公司资产负债表和空军基地上表现自己，而且还可以追溯到言语和字义的最深处的根源。在这种离我们自己的门阶并非千里之遥的环境里，文化与人们的共同性有着极其重要的密切联系，以致毫无必要去为它与政治斗争的关系而辩护。倒是持反对意见的显得令人不可理解。

文化与政治活动紧密统一起来的第二个领域存在于妇女运动当中。正是在女权主义政治的性质里，符号和形象，写出并且戏剧化了的经验才具有特殊的意义。各种形式的

语言，不论是作为可以对妇女压迫进行解释的地方，还是作为可以对妇女压迫进行挑战的地方，都明显受到女权主义者的关注。在任何把个性和关系看得极其重要因而加强注意实际经验和身体语言的政治里，文化没有必要论证它与政治相关的方式。实际上，妇女运动的成就之一，就是把“实际经验”和“身体语言”这类用语从许多文学理论所赋予它们的经验主义的涵义中修正过来。“经验”现在不再需要表现一种从权力制度和社会关系转向个人特有的肯定性的要求，因为女权主义不承认人类主体问题和政治斗争问题之间有这种区分。身体语言不是劳伦斯的神经节和阴暗中温和的生殖器问题，而是一种身体的政治，一种通过对控制和支配它的力量的某种认识而对它的社会性的重新发现。

第三个要谈的领域是“文化工业”。虽然文学批评家216一直在培养少数人的敏感性，但大部分传播媒介却忙于在大多数人身上对它进行破坏；然而一般仍然认为，譬如研究格雷和柯林斯，在本质上要比考察电视或流行报刊更加重要。这样一种情况不同于我已经概括的两种情况，它在本质上具有防卫的特点：它表现一种对他人文化意识的批评反应，而不是为了自己的目的完全占有文化。不过它仍然是一种非常重要的情况，决不能使它屈从于某种令人忧伤的左或右的神话，认为媒介是坚不可摧的磐石。我们知道，人们毕竟不相信他们看到或读到的一切；但是，对于这种结果在他们整个意识里所起的作用，我们还需要比现在有更多的了解，即使在政治上这种批评研究被看作仅仅

是一种牵制行动。对这些意识形态设备的民主控制，连同对它们的大众化选择，必须提到未来任何一种社会主义日程的前面。①

第四个和最后一个领域是正在迅猛出现的工人阶级写作运动。由于好几代的沉默，由于所受的教育是把文学看作一个他们无法了解的小圈子的活动，所以最近几十年来英国劳动人民一直在积极地进行组织，力求找到他们自己的文学风格和声音。②工人作家的运动几乎不为学术界所知，而且也没有得到国家文化机构的真正鼓励；但它是摆脱文学生产控制关系的一个重要的迹象。社区和合作出版事业是与之相关的项目，它们不仅关心与不同社会价值相结合的文学，而且还关心对作者、出版者、读者和其他文学工作者之间的现存社会关系进行挑战和改革的文学。正是因为这些大胆的行动对文学的流行定义提出了质问，所以它们很难被一个乐意欢迎《儿子和情人》的、甚至有时欢迎罗伯特·特莱塞尔的文学机构所接受。

这些领域并不是对莎士比亚和普鲁斯特研究的代替。如果对这类作家的研究能够充满活力、紧迫感和热情，就象我刚刚评述过的那些活动一样，那么文学机构就应该感到高兴而不应抱怨。但这种情况恐怕未必会出现，因为现

---

① 有关这方面的一些有意思的、实际的建议，参见雷蒙德·威廉斯，《交流》（伦敦，1962）。

② 参见《文学界：工人阶级的写作和地方出版业》（喜剧出版集团，波兰街9号，伦敦）。

217 在这些原文完全从历史上封闭起来，受到某种乏味的批评形式主义的控制，虚伪地缠住永恒的真实，而且还被用来证实任何有一定知识的学生都能看出是要不得的偏见。把莎士比亚和普鲁斯特从这种控制下解放出来很可能会引起文学的死亡，但它也很可能是它们的复活。

我将用一个比喻来结束。我们知道，狮子比驯狮者更有力量，而且驯狮者也知道这点。问题是狮子并不知道这点。很可能文学的死亡会有助于狮子的觉醒。

参考书目

这个参考书目是为那些希望继续探讨本书论述的各个文学理论领域或其中某一个领域的读者而设计的。每那标题下面的作品不按字母顺序，而是根据初学者可能最容易掌握的顺序编列的。书目包括了本书讨论过的所有作品，而且还做了一些补充，但我尽可能加以选择，从而使之尽可能容易掌握。除了少数例外，所有作品都用英文列出。

俄国形式主义

Lee T Lemon and Marion J. Reis (eds.), **Russian Formalist Criticism: Four Essays**, Lincoln, Nebraska, 1965

L. Matejka and K. Pomorska (eds.), **Readings in Russian Poetics**, Cambridge, Mass., 1971

Stephen Bann and John E. Bowlt (eds.), **Russian Formalism**, Edinburgh, 1973

Victor Erlich, **Russian Formalism: History—Doctrine**, The Hague, 1955

Fredric Jameson, **The Prison-House of Language**, Princeton, NJ, 1972

Tony Bennett, **Formalism and Marxism**, London, 1979

Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David

Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**, London, 1982

P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, **The Formal Method in Literary Scholarship**, Baltimore, 1978

Christopher Pike (ed.), **The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique**. London, 1979

英国文学批评

Matthew Arnold, **Culture and Anarchy**, Cambridge, 1963

Literature and Dogma, London, 1973

T. S. Eliot, **Selected Essays**, London, 1963

The Idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn, London, 1982

Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948

F. R. Leavis, **New Bearings in English Poetry**, London, 1932

and Denys Thompson, **Culture and Environment**, London, 1933

Revaluation: Tradition and Development in English Poetry, London, 1936

The Great Tradition, London, 1948

The Common Pursuit, London, 1952

D. H. Lawrence, Novelist, London, 1955

The Living Principle, London, 1975

Q. D. Leavis, **Fiction and the Reading Public**, London, 1932

Francis Mulhern, **The Moment of 'Scrutiny'**, London, 1979

I. A. Richards, **Science and Poetry**, London, 1926

Principles of Literary Criticism, London, 1924

Practical Criticism, London, 1929

William Empson, **Seven Types of Ambiguity**, London, 1930

Some Versions of Pastoral, London, 1935

The Structure of Complex Words, London, 1951

Milton's God, London, 1961

Christopher Norris, **William Empson and the Philosophy of Literary Criticism**, London, 1978

D. J. Palmer, **The Rise of English Studies**, London, 1965

C. K. Stead, **The New Poetic**, London, 1964

Chris Baldick, **The Social Mission of English Criticism**, Oxford, 1983

美国新批评

John Crowe Ransom, **The World's Body**, New York, 1938

The New Criticism, Norfolk, Conn., 1941

Cleanth Brooks, **The Well Wrought Urn**, London, 1949

W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, **The Verbal Icon**, New York, 1958

and Cleanth Brooks, **Literary Criticism: A Short History**, New York, 1957

Allen Tate, **Collected Essays**, Denver, Col., 1959

Northrop Frye, **Anatomy of Criticism**, Princeton, NJ, 1957

David Robey, 'Anglo-American New Criticism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**, London, 1982

John Fekete, **The Critical Twilight**, London, 1977

E. M. Thompson, **Russian Formalism and Anglo-American New Criticism**, The Hague, 1971

Frank Lentricchia, **After the New Criticism**, Chicago, 1980

现象学和阐释学

Edmund Husserl, **The Idea of Phenomenology**, The Hague, 1964

Philip Pettit, **On the Idea of Phenomenology**, Dublin, 1969

Martin Heidegger, **Being and Time**, London, 1962

Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959

Poetry, Language, Thought, New York, 1971

William J. Richardson, **Heidegger: Through Phenomenology to Thought**, The Hague, 1963

H. J. Blackham, 'Martin Heidegger', in **Six Existentialist Thinkers**, London, 1961

Hans-Georg Gadamer, **Truth and Method**, London, 1975

Richard E. Palmer, **Hermeneutics**, Evanston, Ill., 1969

E. D. Hirsch, **Validity in Interpretation**, New Haven, Conn., 1976

Georges Poulet, **The Interior Distance**, Ann Arbor, 1964

Jean-Pierre Richard, **Poésie et Profondeur**, Paris, 1955

L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, 1961

Jean Rousset, **Forme et Signification**, Paris, 1962

Jean Starobinski, **L'Oeil vivant**, Paris, 1961

La relation critique, Paris, 1972

J. Hillis Miller, **Charles Dickens: The World of his Novels**, Cambridge, Mass., 1959

The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963

Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965

Robert R. Magliola, **Phenomenology and Literature**, West Lafayette, Ind., 1977

Sarah Lawall, **Critics of Consciousness**, Cambridge, Mass., 1968

接受理论

Roman Ingarden, **The Literary Work of Art**, Evanston, Ill., 1973

Wolfgang Iser, **The Implied Reader**, Baltimore, 1974

The Act of Reading, London, 1978

Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen(ed.), **New Directions in Literary Theory**, London, 1974

Jean-Paul Sartre, **What Is Literature?**, London, 1978

Stanley Fish, **Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities**, Cambridge, Mass., 1980

Umberto Eco, **The Role of the Reader**, Bloomington, Ill., 1979

Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), **The Reader in the Text**, Princeton, NJ, 1980

Jane P. Tompkins (ed.), **Reader-Response Criticism**, Baltimore, 1980

结构主义和符号学

Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics**, London, 1978

Jonathan Culler, **Saussure**, London, 1976

Roman Jakobson, **Selected Writings** (4 vols.), The Hague, 1962

and Morris Halle, **Fundamentals of Language**, The Hague, 1956

Main Trends in the Science of Language, London, 1973

Panl Carvin (ed.), **A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style**, Washington, DC, 1964

J · Vachek, **A Prague School Reader in Linguistics**, Bloomington, Ill., 1964

Jan Mukarovsky, **Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts**,

Ann Arbor, 1970

Claude Lévi-Strauss, **The Savage Mind**, London, 1966

Edmund Leach, **Lévi-Strauss**, London, 1970

Vladimir Propp, **The Morphology of the Folktale**, Austin, Texas, 1968

A·J·Greimas, **Sémantique structurale**, Paris, 1966

Du Sens, Paris, 1970

Claude Bremond, **Logique du récit**, Paris, 1973

Tzvetan Todorov, **Grammaire du Décaméron**, The Hague, 1969

Gérard Genette, **Narrative Discourse**, Oxford, 1980

Figures of Literary Discourse, Oxford, 1982

Yury Lotman, **The Structure of the Artistic Text**, Ann Arbor, 1977

Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor, 1976

Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, London, 1977

Michael Riffaterre, **Semiotics of Poetry**, London, 1980

Mary Louise Pratt, **Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse**, Bloomington Ill., 1977

Terence Hawkes, **Structuralism and Semiotics**, London, 1977

Jacques Ehrmann (ed.), **Structuralism**, New York, 1970

Jonathan Culler, **Structuralist Poetics**, London, 1975

The Pursuit of Signs, London, 1981

Fredric Jameson, **The Prison-House of Language**, Princeton, NJ, 1972

Michael Lane (ed.), **Structuralism: A Reader**, London, 1970

David Robey (ed.), **Structuralism: An Introduction**, Oxford, 1973

Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), **The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man**, Baltimore, 1972

后结构主义

Jacques Derrida, **Speech and Phenomena**, Evanston, Ill., 1973

Of Grammatology, Baltimore, 1976

Writing and Difference, London, 1978

Positions, London, 1981

Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**, London, 1982

Roland Barthes, **Writing Degree Zero**, London, 1967

Elements of Semiology, London, 1967

Mythologies, London, 1972

S/Z, London, 1975

The Pleasure of the Text, London, 1976

Michel Foucault, **Madness and Civilization**, London, 1967

The Order of Things, London, 1970

The Archaeology of Knowledge, London, 1972

Discipline and Punish, London, 1977

The History of Sexuality (vol. 1), London, 1979

Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), **Structuralism and Since**, Oxford, 1979

Colin Gordon, **Michel Foucault: The Will to Truth**, London, 1980

Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique**, Paris, 1974

Desire in Language, Oxford, 1980

Paul de Man, **Allegories of Reading**, New Haven, Conn., 1979

Geoffrey Hartman (ed.), **Deconstruction and Criticism**, London, 1979

Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980

J. Hillis Miller, **Fiction and Repetition**, Oxford, 1982

Rosalind Coward and John Ellis, **Language and Materialism**, London, 1977

Catherine Belsey, **Critical Practice**, London, 1980

Christopher Norris, **Deconstruction: Theory and Practice**, London, 1982

Josué V. Harari (ed.), **Textual Strategies**, Ithaca, NY, 1979

Jonathan Culler, **On Deconstruction** (London, forthcoming)

精神分析

Sigmund Freud: see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973—), esp. **Introductory Lectures on Psychoanalysis**, **The Interpretation of Dreams**, **On Sexuality and the Case Histories** (2 vols.)

Richard Wollheim, Freud, London, 1971

J. Laplanche and J. —B. Pontalis, **The Language of Psycho Analysis**, London, 1980

Herbert Marcuse, **Eros and Civilization**, London, 1956

Paul Ricoeur, **Freud and Philosophy**, New Haven, 1970

Jacques Lacan, **Ecrits: A Selection**, London, 1977

The Four Fundamental Concepts of Psycho Analysis, London, 1977

A. G. Wilden, **The Language of the self**, Baltimore, 1968

Anika Lemaire, **Jacques Lacan**, London, 1977

Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**, London, 1982

Simon Lesser, **Fiction and the Unconscious**, Boston, 1957

Norman N. Holland, **The Dynamics of Literary Response**, Oxford, 1968

Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975

Ernst Kris, **Psychoanalytic Explorations in Art**, New York, 1952

Kenneth Burke, **Philosophy of Literary Form**, Baton Rouge, 1941

Harold Bloom, **The Anxiety of Influence**, London, 1975

A Map of Misreading, London, 1975

Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976

Colin MacCabe, **James Joyce and the Revolution of the Word**, London, 1978

Shoshana Felman (ed.), **Literature and Psychoanalysis**, Baltimore, 1982

Geoffrey Hartman (ed.), **Psychoanalysis and the Question of the Text**, Baltimore, 1978

女权主义

Michéle Barrett, **Women's Oppression Today**, London, 1980

Mary Ellmann, **Thinking About Women**, New York, 1968

Juliet Mitchell, **Women's Estate**, Harmondsworth, 1977

M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), **Women, Culture and Society**, Stanford, 1974

S. McConnell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds.), **Women and Language in Literature and Society**, New York, 1980

Kate Millett, **Sexual Politics**, London, 1971

Nancy Chodorow, **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender**, Berkeley, 1978

Juliet Mitchell, **Psychoanalysis and Feminism**, Harmondsworth, 1976

Annette Kuhn and AnnMarie Wolpe(eds.),**Feminism and Materialism**, London, 1978

Jane Gallop,**Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction**, London, 1982

Janine Chasseguet-Smirgel (ed.) , **Female Sexuality**,Ann Arbor,1970

Elaine Showalter, **A Literature of Their Own : British Women Novelists From Brontë to Lessing**, Princeton, NJ, 1977

Josephine Donovan, **Feminist Literary Griticism**,Lexington, Kentucky, 1975

Sandra Gilbert and Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic**, London, 1979

Patricia Stubbs, **Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880—1920**, London, 1979

Ellen Moers, **Literary Women**, London, 1980

Mary Jacobus (ed.) , **Women Writing and Writing about Women**, London, 1979

Tillie Olsen, **Silences**, London, 1980

Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.) , **New French Feminisms**, Amherst, Mass., 1979

Julia Kristeva, **About Chinese Women**, New York, 1977

Hélène Cixous and Catherine Clément, **La jeune née**, Paris, 1975

Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc , **La venue à l'écriture**, Paris, 1977

Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in **Signs**, vol. 1, no. 4, 1976

Luce Iragaray, **Spéculum de l'autre femme**, Paris, 1974

Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977

Sarah Kofman, **L'énigme de la femme**, Paris, 1980

马克思主义

Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism**, London, 1976

Raymond Williams, **Marxism and Literature**, Oxford, 1977

Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production**, London, 1978

Terry Eagleton, **Criticism and Ideology**, London, 1976

Cliff Slaughter, **Marxism, Ideology and Literature**, London, 1980

Tony Bennett, **Formalism and Marxism**, London, 1979

Terry Lovell, **Pictures of Reality**, London, 1980

Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), **Marx and Engels on Literature and Art**, New York, 1973

Leon Trotsky, **Literature and Revolution**, Ann Arbor, 1971

Mikhail Bakhtin, **Rabelais and his World**, Cambridge, Mass., 1968

V. N. Voloshinov, **Marxism and the Philosophy of Language**, New York, 1973

Georg Lukács, **The Historical Novel**, London, 1974

Studies in European Realism, London, 1975

Lucien Goldmann, **The Hidden God**, London, 1964

Christopher Caudwell, **Illusion and Reality**, London, 1973

John Willett (trans.), **Brecht on Theatre**, London, 1973

Walter Benjamin, **Understanding Brecht**, London, 1973

Illuminations, London, 1973

Charles Baudelaire, London, 1973

One-Way Street and Other Writings, London, 1979

Terry Eagleton, **Walter Benjamin, or Towards a Revolutionar**

Criticism, London, 1981

Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), **Untying the Text**, London, 1981

Ernst Bloch **et al.**, **Aesthetics and Politics**, London, 1977

Fredric Jameson, **Marxism and Form**, Princeton, NJ, 1971

The Political Unconscious, London, 1981

Martin Jay, **The Dialectical Imagination**, London, 1973

Raymond Williams, **Politics and Letters**, London, 1979

Problems in Culture and Materialism, London, 1980

索 引